



Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**Composición del género *indie rock*, a través del
análisis estético y musical de la banda The Smiths**

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de: Licenciado en Instrucción
Musical

Autor: Pedro Gabriel Andrade Bermeo
C.I. 0105383418

Director: Magíster José Eduardo Urgilés Cárdenas
C.I. 0104567417

Cuenca, Ecuador
2018

Resumen

El presente proyecto surge de la necesidad de re-pensar los procesos compositivos y de producción musical dentro del género *indie rock*, para componer y producir dos temas inéditos dentro de este estilo haciendo uso de las posibilidades que nos brinda la tecnología actual. Para este fin se tomó como referencia a la banda *The Smiths*, quienes a partir de varias influencias musicales, serían los pioneros en sentar las bases que caracterizan al género. A través de un proceso de análisis fundamentado en la estética, se estudiaron ocho canciones en las que se logró identificar ciertos principios y elementos estructurales a partir de los cuales se ha conseguido sintetizar una metodología para la composición y producción musical, la cual será aplicada en la creación de dos temas inéditos que constituyen la aplicación práctica de este trabajo. Los resultados alcanzados demuestran la ventaja de aplicar una metodología basada en los elementos encontrados en el proceso de esta investigación al momento de componer y producir, lo que permitirá una mejor definición en el enfoque y método a seguir para la consecución del producto final. Esta metodología de trabajo no involucra costos elevados, pero sí requiere de una alta dosis de creatividad, lo que permite a los artistas de la escena independiente la aplicación de este método dentro de sus contextos y de las particularidades específicas de sus respectivas producciones.

Palabras clave: ESTÉTICA, *INDIE ROCK*, COMPOSICIÓN, PRODUCCIÓN MUSICAL, *THE SMITHS*.

Abstract

The present project emerged from the need of re-thinking the processes involved at musical composition and production within *indie rock* style, in order to maximize the possibilities available through current technology and be able to apply them in composing and producing two songs within this genre -as the practical application of this research- by taking as a major referent the musical production of the English band The Smiths. Based on the analysis of eight of their songs, and using aesthetics as a major frame to identify certain recurring principles and structural elements in these pieces, it's been possible to synthesize a methodology which can be applied to musical composition and production by independent artists from the local scene. The results achieved show the advantage of applying a methodology involving the elements found in this research for composing and producing music, allowing for a better focus in the making of the final product. This working methodology doesn't involve high costs, but it demands a lot of creativity, thus allowing the artists of the independent scene to apply it into the specific contexts of their musical productions.

Key words: AESTHETICS, *INDIE ROCK*, COMPOSITION, MUSICAL PRODUCTION, *THE SMITHS*.

Índice

CAPÍTULO I	9
La Estética y su relación con el <i>Indie Rock</i> y la producción musical	9
Introducción	9
1.1 La Estética en el Arte.....	10
1.2 Estética aplicada a la música	13
1.3 Origen del <i>indie rock</i>	16
1.4 La filosofía de trabajo del <i>indie rock</i>	17
1.5 Influencias y referentes del <i>Indie Rock</i>	19
1.6 Evolución y transformación en el <i>indie rock</i> y su impacto a nivel mundial.....	20
1.7 <i>The Smiths</i> y su legado en el <i>indie rock</i>	21
1.8 La producción musical.....	22
1.9 El rol del productor musical	23
1.10 Entorno de la producción musical contemporánea	25
1.11 La producción musical en el <i>indie rock</i>	27
1.12 Consideraciones finales del capítulo	29
CAPÍTULO II	30
Metodología de la investigación y herramientas de análisis.....	30
2.1 La investigación cualitativa	30
2.2 Planteamiento del problema	31
2.3 Justificación	32
2.4 Árbol de problemas	32
2.5.1 Operacionalización de variables	35
2.5.2 Entrevista	36
2.6 Selección de muestra	37
2.7 Breves rasgos históricos de las composiciones a estudiar	38
2.8 Metodología de análisis	41
2.8.1 Estructura e instrumentación.....	41
2.8.2 Aspectos de tiempo.....	42
2.8.3 Aspectos de tonalidad y melodía.....	43
2.8.4 Aspectos de dinámica.....	44
2.9 Aplicación de la metodología de análisis.....	45
2.9.1 Estructura e instrumentación.....	45
2.9.3 Análisis de tonalidad y melodía.	51
CAPÍTULO III	57
Aplicación de la propuesta metodológica en la producción musical.....	57
3.1 Planificación.....	57
3.2.5 Postproducción	68
4. Conclusiones y recomendaciones	70
4.1 Conclusiones.....	70
4.2 Recomendaciones	71
6. Anexos.....	76
6.1 Registro fonográfico de un <i>single</i> con dos canciones inéditas del género <i>indie rock</i>	76
6.2 Entrevista a experto en el tema	77

Índice de figuras

Figura 1. Los girasoles de Van Gogh	12
Figura 2. Entorno de la producción musical contemporánea	25
Figura 3. Viaje de la señal.....	27
Figura 4. Método del árbol de problemas	33
Figura 5. Árbol de problemas: análisis estético del genero <i>indie rock</i>	34
Figura 6. Árbol de objetivos y metas	58

Índice de tablas

Tabla 1. Operacionalización de variables	36
Tabla 2: Estructura e instrumentación.....	42
Tabla 3: Aspectos de tiempo.....	43
Tabla 4: Aspectos de tonalidad y melodía.....	44
Tabla 5: Aspectos de dinámica.....	44
Tabla 6. Aspectos acústicos, electrónicos y de producción	45
Tabla 7. Análisis de estructura e instrumentación	47
Tabla 8. Análisis de tiempo	51
Tabla 9. Análisis de tonalidad y melodía	52
Tabla 10. Análisis de dinámica	53
Tabla 11. Análisis de acústica, electrónica y producción.....	55
Tabla 12: Objetivos	59
Tabla 13: Cronograma de actividades	60
Tabla 14. Grilla de Producción.....	61
Tabla 15: Aplicación de análisis a la composición Gurú Tropical	63
Tabla 16: Aplicación de análisis a <i>Los sueños ya no me aterran</i>	65
Tabla 17. Equipos de grabación	68



Cláusula de propiedad intelectual

Cláusula de Propiedad Intelectual

Pedro Gabriel Andrade Bermeo autor del trabajo de titulación "Composición del género indie rock, a través del análisis estético y musical de la banda The Smiths", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 20 de diciembre de 2018

Pedro Gabriel Andrade Bermeo

C.I: 0105383418

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el repositorio institucional

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Pedro Gabriel Andrade Bermeo en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Composición del género indie rock, a través del análisis estético y musical de la banda The Smiths", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 20 de diciembre de 2018



Pedro Gabriel Andrade Bermeo

C.I.: 0105383418

Dedicatoria

Dedico este trabajo a Patricia y Diego quienes me dieron un apoyo integral en este camino, más aún cuando los días se tornaron complicados.

A Pablo y Juan Diego, que aprenden constantemente este bello y misterioso lenguaje.

Agradecimientos

A José Urgilés, Víctor González, Tito Bravo, Camila Moscoso, Difer Berrezueta, Paúl Correa, Diego Torres.

Un especial abrazo a todos los panas con los que crecí musicalmente y compartí tablas, ensayos, jams...

CAPÍTULO I

La Estética y su relación con el *Indie Rock* y la producción musical

Introducción

El presente capítulo expone los sustentos teóricos e históricos necesarios para comprender el contexto de la estética del *indie rock*, la producción musical y su vinculación al desarrollo al tema de investigación que nos ocupa.

Una observación general al ámbito de la creación musical contemporánea revela que muchos artistas dentro de la música independiente han realizado sus producciones de manera empírica; por lo que esta tesis desarrolla un proceso a través del cual busca aproximarse a los elementos estilísticos del género, brindando con esto una posibilidad para los músicos populares contemporáneos de entender los elementos y aspectos compositivos y de producción musical del *indie rock* además de obtener un acercamiento teórico hacia estos aspectos.

Se ha buscado a través de este estudio encontrar características musicales y sonoras que han hecho que la agrupación británica mencionada se haya posicionado como una banda de culto y referente en el género para las generaciones posteriores y se ha analizado la estética de su producción musical a través de una serie de elementos estructurales que se presentan de forma recurrente en sus creaciones.

Es por tanto pertinente abordar los conceptos de estética partiendo de su etimología, así como la posibilidad que ésta brinda al momento de aproximarse al análisis de los elementos que componen un determinado estilo artístico – musical, en este caso, en el estilo de la música *indie rock*. Con respecto al género musical, es importante para la investigación indagar el origen del *indie rock*, sus vertientes y las transformaciones que ha sufrido hasta llegar a su situación actual. En cuanto a la composición y producción musical y el papel que éstas han desempeñado en la música es relevante tratar los aspectos técnicos de dicho proceso y la aplicación de los mismos a la identidad y sonoridad del género musical *indie rock*. Sin embargo es necesario mencionar que se abordará únicamente los procesos de pre producción y producción

musical de los temas, dado que la post producción (mezcla y masterización) requiere otro estudio amplio enfocado en fundamentos técnicos específicos.

El abordaje del marco conceptual de esta investigación propone un estudio interdisciplinar a través del cual se extraen teorías y conceptos, con el fin de fundamentar un análisis estético musical-sonoro y que posteriormente éste se vea reflejado en la producción musical de dos temas inéditos.

1.1 La Estética en el Arte

La etimología de la palabra estética, viene del vocablo griego: *aistetikos*, de *aisthesis*, que significa sensación o sensibilidad, es decir la estética abarca el extenso estudio de la representación sensible de la experiencia humana. José Jiménez (como se citó en Oliveras, 2005) afirma que “a través de la representación sensible, el ser humano tiene una imagen de sí, toma conciencia de sí: se ve” (p.21).

Filósofos como Emmanuel Kant, dedicaron gran parte de su obra a entender el fenómeno de la reflexión estética y su aplicación a la modernidad.. *La crítica de la facultad de juzgar* (1790) es un texto clave en la historia de la Estética, que en uno de sus puntos trata sobre la “analítica de lo sublime”; ésta postula que lo bello y lo sublime tienen en común el no depender de una sensación (como lo agradable), ni de un concepto (como lo bueno). Una diferencia inherente entre lo bello y lo sublime es la presencia o ausencia de forma. “Lo bello atañe a la forma del objeto, que consiste en la limitación, mientras que lo sublime, por el contrario, se hallará en un objeto desprovisto de forma” (Kant, 1991 p.159). Es decir que mientras lo bello es finito, lo sublime supera toda medida.

Para Georg Friedrich Hegel el arte tiene un fin importante que es poder demostrar en la esfera humana (sensibilidad) la esencia de lo divino o realidad última, tomando en cuenta no solo el pasado, sino también el presente y el porvenir. Podemos sintetizar entonces con una cita encontrada en sus *Lecciones sobre Estética* que “lo verdadero es precisamente lo único conceptual sin más, pues tiene como su base el concepto absoluto y, más precisamente, la idea” (Hegel, 1989, p.71).

Por su parte Friedrich Nietzsche aborda el fenómeno estético a lo largo de toda su filosofía, en la que considera al arte como un problema filosófico metafísico, y que en ese proceso (actividad artística) se produce una abertura al ser. Para comprender la filosofía de Nietzsche es necesario remitirse a la doble vertiente de lo apolíneo -bella apariencia- y de lo dionisiaco -sufrimiento extremo-. El filósofo usa el simbolismo de estos dioses griegos para profundizar en la visión del arte y la antítesis que se genera en el encuentro o choque de lo que cada uno de ellos representa. A través de esa disputa, se logra un acto metafísico al engendrar la obra artística. En su obra *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* considera que el pueblo griego contaba con un particular talento para la sabiduría del sufrimiento: “¡Cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello!” (Nietzsche, 1981, p. 191).

El desarrollo simultáneo del arte y la estética, ha dado como resultado el establecimiento de cánones, donde la belleza se constituía como la esencia de las obras de arte y el objeto de estudio de la estética. Como consecuencia del desarrollo de obras de tipo conceptual, el objeto de estudio de la estética ha incluido al concepto, como una visión directa de lo que la obra o artista propone. Un ejemplo claro donde prevalece el concepto se encuentra en la obra: “Los Girasoles” de Vincent Van Gogh (1853-1890), en la que puede observarse cómo “los tallos se curvan y luchan por mantenerse erguidos, firmes. Es la misma lucha entre la vida y la muerte que pueden experimentar los humanos” (Oliveras, 2005, p.34). El principal enigma que guarda la obra es la de representar a lo humano a través de los girasoles, sin necesidad de que la imagen del hombre esté presente.



Figura 1. Los girasoles de Van Gogh

Fuente: elmontevideanolaboratoriodeartes.blogspot.com

Oliveras (2005) señala que la importancia de la estética en la actualidad, difiere del ideal (de libertad y felicidad) que se mantenía en la Ilustración al orientarse hacia la posibilidad de mostrar el desarraigo del ser, el pensamiento débil, un pensamiento no-normativo sino abierto. Para fundamentar este concepto se basa en Vattimo (1990), quien en su obra *La sociedad transparente* menciona:

(...) hoy los rasgos más relevantes de la existencia, o para decirlo en términos heideggerianos, el “sentido del ser” característico de nuestra época, se anuncian y anticipan, de manera particularmente evidente, en la experiencia estética. Es necesario prestarle una gran atención, si se quiere entender no sólo lo que sucede en el arte sino, más en general, qué sucede con el ser en la existencia de la tardomodernidad. (p.113).

En este punto prevalece la experiencia estética, sinónimo de libertad creativa y de expresión, por sobre la explicación de una verdad lógica. La obra de arte se convierte en un ser único, tan singular como un ser humano que “es centro de mil acciones originales diferentes, no un caso universal sino algo particular irreducible” (Oliveras, 2005, p.50).

Para finalizar, es importante mencionar a Nelson Goodman (1976), quien en su obra *Los lenguajes del arte*, afirma que la experiencia estética es dinámica porque se requiere la elaboración de discriminaciones delicadas y el discernimiento de relaciones sutiles. Oliveras (2005) toma como referencia la postura de este autor quien refiere que “la actitud estética difiere de la percepción, conducta ordinaria y experiencia científica en que la misma carece de fines prácticos, la actitud estética es inquisitiva en contraste a las actitudes adquisitivas y auto preservativas” (p.55).

Esta recapitulación de la estética y su vínculo con el arte tiene el fin de situar al lector en el origen de la misma y su utilización como método de apreciación de las diferentes obras o creaciones.

1.2 Estética aplicada a la música

Los conceptos expuestos ayudan a entender a la estética en el arte de una manera general; sin embargo, al añadir el componente musical se genera un problema interdisciplinar que merece atención con el fin de centrarse en la construcción de un modelo estético que relacione a la ambigüedad y subjetividad de determinada obra musical, con una ciencia especializada en el estudio y lenguaje de la misma.

Un estudio de análisis estético tomado para la presente investigación, es el desarrollado por Pilar Holguín (2008) en su obra: *Métodos de Análisis Estético. El problema de la objetividad y la subjetividad en la estética musical*, donde se abordan conceptos de diversos teóricos que han intentado vincular la filosofía de la estética con los estudios teórico-musicales. En esta labor, han surgido diversas posturas frente a cómo abordar el estudio de una obra musical. Para utilizar y profundizar en este campo es necesario, por tanto, conocer previamente ciertos conceptos estéticos básicos. Por otra parte, Servellón (2006) en su obra *Escritos sobre la estética* propone:

La estética se define generalmente como la filosofía o estudio de lo bello. (...) Se puede objetar sin embargo que el criterio no siempre es el mejor medio para evaluar la calidad o el valor artístico de una obra. Una definición que prevé excelentes bases para

el estudio en cuestión sería: la estética musical es el estudio de las relaciones de la música con el sentimiento e intelecto humanos, porque coincide con el significado griego del vocablo. (Como se citó en Holguín, 2008, p.7).

Para complementar el concepto anterior Adorno (2000) en su obra *Sobre la música*, corrobora: “Las obras son una entidad histórico-social, un producto del hombre y su historia que tiene su raíz y origen fundamental (aunque no único) en la expresividad de la voz humana” (p.26).

A partir de estos criterios, Holguín (2008), propone interpretar circunstancias, condiciones y sensaciones que rodearon al compositor, a la obra, a la asimilación del intérprete y su comunicación con el público y, finalmente, la intuición racional del oyente a través de la escucha de las obras. Esta relación propuesta bajo 4 ejes: compositor, obra, intérprete y oyente se plantea como modelo para el análisis estético que se pretende realizar en el presente escrito, de modo que se obtenga un contexto histórico claro.

Holguín explica que la obra de arte es el reflejo de determinada cultura, por lo que es necesario conocer su ubicación temporal y social, lo cual permitirá tener una mejor noción para buscar los valores propios de la obra. Por otra parte, Zamacois (1990) es su obra *Temas de estética e historia de la música* plantea que:

Si se tienen en cuenta las diferencias raciales y de situación geográfica de los pueblos, aunque únicamente se consideren dos grandes grupos, Occidente y Oriente, con las historias respectivas de su cultura y de su civilización, ya deberá aceptarse la existencia de una diferencia inicial en la concepción de Belleza y, como consecuencia, la de dos tipos distintos derivados de la sensibilidad, a la vez distinta, de occidentales y orientales. (1990, p.8) (como se citó en Holguín, 2008, p.8)

A través de estos conceptos, fundamentamos que para nuestra investigación es necesario indagar con más profundidad en el ambiente social, histórico y cultural del contexto en el que tiene lugar la creación de una obra artística puesto que es en determinados espacios geográficos y temporales donde tiene lugar la correlación o el choque de diversas culturas.

Al indagar en el origen de la obra, se puede comprender que el compositor forma parte esencial de ésta puesto que es quien se valió de un recurso creativo y artístico como medio de expresión. Holguín afirma que “las obras no son autónomas, fueron el medio de expresar algo por parte de alguien con los procesos requeridos para hacerlo” (Holguín, 2008, p.191). Ortiz (2004) en su obra *La problemática del análisis en la música contemporánea*, menciona que es necesario incluir al compositor dentro del análisis de una obra, puesto que es quien tuvo que tomar múltiples decisiones para crearla. El estudio de la biografía y experiencia de los autores y compositores planteados como caso de estudio en la investigación, nos ubicará en el contexto histórico-social en el que se fueron gestando sus canciones y producciones.

Holguín (2008), concluye que para entender la totalidad de una obra, es necesario:

Indagar sobre su origen, la ideología y lo que se percibe de ella (...) mediante el origen obtendremos la ubicación cronológica y espacial de la obra que se complementa con la experiencia artística previa de los creadores de la misma (...) mientras que en el ámbito ideológico, se tendrá en cuenta el material temático y reflexivo escrito por el autor. (p.190).

Tras haber estudiado el origen de la obra y su creador, en este punto es necesario indagar en el ámbito del lenguaje y forma de la obra. Este parámetro es tratado por medio del análisis musical, el cual permite: “distinguir el lenguaje utilizado para la composición de la obra y su relación con el contexto histórico-social en el que se encontraba el autor” (Holguín, 2008, p.191).

Es importante que, dentro del análisis de un proceso creativo como el ‘*songwriting*’ (proceso de escribir y conjugar la música con la lírica), se tenga en cuenta que durante éste último pueden influir fenómenos estéticos que el autor incorpora de forma no consciente pero que son inherentes a él. Así, la recepción de la experiencia estética podrá variar, dependiendo de los espectadores de la obra. Ante esto Adorno (2000) menciona:

El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan y sólo hay que descifrar su configuración y no la disolución del enigma. La acción del compositor es casi la de un traductor con la sociedad.(p.12).

Es necesario mencionar que estos conceptos servirán como un acercamiento general al tema, sin embargo su asociación al componente práctico puede variar dado que el compositor puede reformular los criterios si lo considera necesario.

1.3 Origen del *indie rock*

El estudio del género *indie rock* o independiente permite varias maneras de entender su origen y particularidades. Algunos estudios se centran en su musicalidad y sonoridad pero hay quienes señalan que el factor importante radica en los medios de distribución y difusión del material sonoro y conciertos a través de la autogestión de recursos.

Franco (2013) hace referencia a la banda de género independiente, como aquella encargada de realizar todos los procesos de forma autónoma; es decir, desde la creación de la obra, su producción y distribución, todo lo cual es realizado mediante autogestión:

Originalmente el concepto de banda independiente daba a entender que se trataba de una agrupación musical que se manejaba con recursos propios, por tanto, no pertenecía a alguna empresa discográfica encargada de gestionar los asuntos operativos del artista como presentaciones, marketing, lanzamientos y giras. Generalmente son los mismos músicos o alguna persona de su confianza quien los realiza (p.1).

En cuanto a la vinculación de lo *indie* o independiente con el *rock*, cabe mencionar que este género musical, en sus diversas manifestaciones dominó la industria musical a partir de la segunda mitad del siglo XX gracias al trabajo en equipo de artistas, productores y *managers*; aunque éstos fijaban su atención en agrupaciones que fueran capaces de mantener un activo índice de retribuciones económicas.

Tras la creciente oleada de nuevas bandas desde los años 70s en adelante, los espacios ya no fueron suficientes por lo que diversas agrupaciones deciden emprender su propio camino según las posibilidades que tenían, realizando sus propias producciones sin las limitantes y exigencias de una disquera, logrando, además, captar nuevos públicos y generar así nuevas audiencias que acogían y se apropiaban de la experimentación estética y sonora que proponían en escena los artistas.

1.4 La filosofía de trabajo del *indie rock*

El *indie rock*, se puede definir de manera muy amplia como una vertiente del rock, surgido en los años ochenta en Inglaterra (Velásquez, 2012). En el arte, según Badfford-Willam (2009), el término '*indie*' se refiere a cualquier movimiento o subcultura que posea un acercamiento autónomo. Esto hace parte de la llamada cultura del '*do it yourself*' o 'hágalo usted mismo'.

En cuanto al desarrollo estético del género musical *indie rock*, es necesario remitirse a su influencia sonora. Hesmondhalgh (2010) menciona:

Indie es un género contemporáneo que tiene sus raíces en el desafío institucional y estético de la música *punk* a la industria popular de la música, pero que en los años 90, llegó a ser parte del '*mainstream*' de la música pop británica. (p.34)

Esta concepción, si bien confronta la filosofía del *indie*, puesto que menciona que éste ha llegado a ser también parte del llamado *mainstream* (o arte con fines de comercialización), por otra parte nos sitúa en sus raíces sonoras, afirmando que el *indie rock* tiene como antecesor al *punk*, pero con el transcurso de los años su estética ha llegado a asemejarse a la música *pop* británica. Este factor no debe sorprender puesto que diferentes generaciones de músicos crecieron escuchando a referentes del *pop* británico como *The Beatles* o *David Bowie* y también a los norteamericanos *The Beach Boys* e *Iggy Pop*. Por tanto, si bien el *indie* en sus raíces nace como un género de contracultura, su repercusión y gran alcance en los medios ha sido tal que ha llegado a globalizarse como género.

Anna Kalogeropoulou en su proyecto de tesis denominado: '*Las redes sociales como un medio de promoción en el contexto de la industria de la música. El caso de la música independiente (indie)*' señala cómo los músicos independientes han generado posiciones de alguna manera contestatarias al sistema de mercadeo de la industria; como lo refieren también otros analistas de este fenómeno:

(...) el *Indie* se cuidó mucho de su diseño, pero se puso en contra a la concentración en la imagen del "mainstream" (...) bandas musicales importantes, como la banda *The Smiths*, se negaron a poner sus imágenes a las fundas de los discos. Había una resistencia a utilizar videos promocionales y la presentación de las bandas en los conciertos implicó un aspecto informal, una exposición mínima de destreza musical y una suspensión deliberada de carisma. (Hesmondhalgh, 2010, p.38) (como se citó en Kalogeropoulou, 2011).

Fernando Escobar en su tesis *Historia de la música indie ecuatoriana: caso Mamá Vudú*, menciona lo siguiente:

Es necesario aclarar el término *indie* -dentro de su acepción musical- como una postura ética y estética influenciada fuertemente por el DIY o *do it yourself* del punk de los años 70's, donde las propias bandas se encargaban de gestionar su carrera, prescindiendo de los grandes sellos discográficos (...). Al quedarse con el control comercial de su trabajo, los grupos musicales perdían dinero y oportunidades, pero conservaban lo más importante: el control creativo. No toda la música que funciona de forma independiente encaja dentro del concepto de *indie*, pues dicho término (...) tiene una connotación estética que se identifica con el rock alternativo no comercial, más cercana a las emisoras de radio piratas universitarias que a MTV. (Escobar, 2015, pp.1-2).

La filosofía de trabajo que caracterizó al movimiento independiente, dentro del contexto que se señaló anteriormente, se evidencia hasta nuestros días. Gracias a las facilidades que nos brinda la tecnología digital en la actualidad, se ha vuelto factible que muchos artistas independientes puedan financiarse sus grabaciones y gestionar su promoción.

1.5 Influencias y referentes del *Indie Rock*

Entre las primeras bandas catalogadas como precursores e influencias del *indie rock* se puede mencionar a Velvet Underground. Esta banda nació en Nueva York y fue liderada por Lou Reed y John Cale quienes produjeron 4 álbumes. Según afirma Erlantz Bikendi en el portal 'Historias de rock' su material no tuvo éxito comercial; sin embargo a través de textos oscuros y un sonido crudo e innovador forjarían un espíritu anárquico anti-convencional durante la época de los 60s y 70s, y fueron considerados antecesores del *punk* e influencias de bandas como: *The Ramones*, *Talking Heads* y *Joy Division* (Bikendi 2013).

Joy Division fue formada en 1976 en Salford, Manchester, luego de la gira de la agrupación *Sex Pistols*, y a partir de las bases del *punk*, sumado a la influencia de David Bowie, *Iggy Pop* y *The Velvet Underground*, creando una nueva sonoridad que se denominó: '*Post Punk*'. Entre los principales aportes de *Joy Division* y su productor Martin Hannet, encontramos "canciones con sonidos de fondo donde escuchamos ruidos de movimientos y actividad, vidrios que se rompen y teclados minimales que auguran un desastre" (Bikendi, 2013).

Esta crítica a su álbum '*Unknown Pleasures*' (1979) realizada por Erlantz Bikendi, da a entender que *Joy Division* tenía clara su intención estética y sonora, puesto que en los *shows* en vivo se evidenciaba el trabajo del productor en estudio, una base instrumental con golpes y ritmos secos, junto a sonidos acechantes e impredecibles que, sumada a la desgarrante y poética voz de Curtis, los convirtieron en referentes de esta nueva sonoridad *Post Punk*.

Tras la partida de su vocalista y luego de grabar únicamente dos álbumes de estudio, nace un nuevo proyecto que se denominaría: '*New Order*'. La sonoridad de la banda se asemejaba al *Post Punk* heredado de *Joy Division*, junto al *New Wave* y el sonido electrónico, sin embargo en un viaje a Nueva York se influenciaron por el *dance* y posteriormente grabaron: '*Blue Monday*', un tema con un sonido de sintetizador analógico, soportado por un bajo y batería potentes. Según el artista diseñador de las portadas de varios discos y

singles de la banda, Peter Saville, 'New Order' creó el sonido de la nueva era, el cuál se movió por la electrónica y perdura hasta hoy.

1.6 Evolución y transformación en el *indie rock* y su impacto a nivel mundial

Si bien el término *indie* se empezó a utilizar para pequeños sellos discográficos que apoyaban a bandas locales, posteriormente se convirtió en un género musical que abarcaría un sinnúmero de vertientes como: *post rock*, *post punk revival*, *indie pop*, *lo-fi*, *dream pop*, *noise rock*, etc. La característica principal de este género y sub-géneros, consistía en crear música explorando una nueva sonoridad, sin la limitante de pertenecer a una disquera que persiga fines comerciales, por lo que las bandas adoptaron una estética propia, presentando su música a pequeños círculos en diversos *pubs* y clubes en Gran Bretaña y Estados Unidos.

Entre algunas bandas que aportaron al movimiento independiente y a experimentar una nueva sonoridad constan: *Pulp*, *Bjork*, *The Cure*, *Beck*, *My Bloody Valentine*, *The Jesus and Mary Chain*, *Pixies*, *The Stone Roses*, *The Clash*, *Sonic Youth* y la icónica banda nacida en Manchester: *The Smiths*, utilizada como caso de estudio para la presente investigación.

Kalogeropoulou (2011) manifiesta que este género musical estuvo identificado con espacios geográficos específicos y físicos. Las subjetividades y las identidades se formaron, se conservaron y modificaron entre las localidades que fueron constituidas de fronteras geográficas a través de redes de relaciones personales, con el sentido de una historia local. Actualmente en la era digital, la música *indie* ha pasado de ser local a convertirse en un fenómeno mundial al que el público puede conectarse y acceder y, a su vez, disseminar por medio de las redes en línea:

A partir de los años 90 Internet, cada vez más, se ha vuelto un factor importante en la producción, la promoción, la propagación y el consumo de la música independiente. La nueva tecnología ha favorecido la disponibilidad de la música local a audiencias regionales, nacionales e internacionales como nunca antes. (Kalogeropoulou 2011, p.30)

Esta concepción aclara cómo la tecnología se ha tornado importante al momento de difundir la música local a grandes públicos:

Los músicos ahora pueden, relativamente y de forma económica, producir grabaciones de calidad profesional aunque no tengan financiamiento de ninguna compañía discográfica para pagar un estudio de grabación. (Wendel, 2008; Kruse, 2010).

Actualmente las bandas independientes continúan trabajando bajo el concepto inicial del *DIY* (*do it yourself*). Además, la difusión de su música ha pasado de pequeños círculos o grupo de seguidores a formar parte de un contexto global gracias a diferentes plataformas virtuales, entre ellas: *My space* (en sus inicios), *soundcloud*, *reverbnation*, *bandcamp*, *youtube*, *spotify*, *itunes music*, *deezer*. Éstas, entre otras, han permitido la difusión global de muchas bandas, algunas de las cuales nacieron previamente a la era digital pero acabaron consolidándose gracias a ésta. Entre esas agrupaciones se puede mencionar a: *Radiohead*, *Oasis*, *Blur*, *The Strokes*, *The White Stripes*, *Arctic Monkeys*, *Arcade Fire*, *The Kooks*, *Sigur Ros*, *Animal Collective*, *Battles*, *Diiv*, *Kings of Convenience*, entre otras.

1.7 *The Smiths* y su legado en el *indie rock*

En su ensayo *The sons and heir of something particular: The Smiths, Manchester Aesthetic, 1982-1987*, Peter Atkinson (2015) recalca la importancia de que la banda *The Smiths* reflejara -tanto en su discurso como implícitamente- representaciones de la cultura popular de Manchester. En su estudio muestra que la banda buscaba alejarse de los cánones estéticos que perseguía el *new pop* durante los años ochenta, para ser la voz de la clase obrera de Manchester, manifestándose en contra del régimen de la política conservadora de la Primera Ministra británica Margaret Thatcher.

John Brackett (2013) en su artículo: '*Hand in glove and the development of The Smiths sound*' menciona que la música de esta agrupación tenía un distintivo musical en su componente lírico, armónico, forma musical y la representación de su sonido en el estudio. Jonathan Hiam (2010) en un

reciente ensayo sobre *The Smiths* afirma que una de los puntos más fuertes de la banda, era el de tratar a la música y la lírica con igual importancia, dotando a sus creaciones de simbologías y referencias que bordearon otras disciplinas artísticas, como el cine, la literatura o la moda, siendo fuente de interés por parte de críticos, seguidores y estudiantes. Escritores como Oscar Wilde y Jack Kerouac, y actores como James Dean, Albert Finney y Joe D' Allesandro influenciaron directamente a Morrissey.

Tony Fletcher (2012) en su libro titulado: '*The enduring saga of The Smiths*', menciona que *The Smiths*, expresaron las esperanzas y temores de una generación de una manera incomparable al resto de bandas de la época. A través de un realce en temas como la ambigüedad sexual, ideas políticas, secretos colectivos y humor salvaje, consolidaron una cadena transgeneracional de *fans* leales a su música. Sin duda, tras observar las influencias que recibió la banda en lo musical y demás artes, la banda desarrolló una estética propia que plasmó en cuatro discos de estudio, dos recopilatorios y un concierto.

En el artículo '*A 30 años del disco debut de los Smiths*', Rocha (2014), menciona brevemente el trabajo de John Porter, ex bajista de *Roxy Music*, productor del álbum debut de la banda, quien logró captar en el disco, canciones que van desde la esencia iconoclasta en las líricas de su vocalista Morrissey, junto a las melancólicas melodías que producía Johnny Marr en su guitarra, a temas con las bases de bajo y batería muy marcados y que contienen el *groove punk* que influenció también a bandas relacionadas como *Joy División*, referentes del *post punk*.

1.8 La producción musical

Los primeros registros de grabación sonora fueron realizados a través de dispositivos como el fonógrafo, fonógrafo y gramófono; en este sentido, Rumsey & McCormick señalan que posteriormente:

La experimentación y los inicios de la transducción electromagnética, permitieron la conversión de señales acústicas a señales eléctricas y a su vez en señales sonoras,

las técnicas de grabación y la calidad del sonido poseían numerosas mejoras en comparación a la grabación acústica, además la aparición de los micrófonos dieron un giro a la proximidad y captación de audio debido a la posibilidad de conexiones remotas al equipo de grabación y posterior manipulación de la señal de audio. (2004, p. 54-57)

La producción musical implica una serie de procesos que toma el artista para materializar su obra sonora en un fonograma. El resultado dependerá del manejo de dichos procesos por parte del productor o equipo de producción, las técnicas utilizadas y su experiencia tanto artística-musical como técnica.

Mauro Samaniego (2016) en su tesis: *Más allá del control room de Abbey Road: Análisis técnico de la sonoridad de Los Beatles en su discografía entre 1966 y 1970* define a este proceso como algo único para cada artista. No existe un método estandarizado y se requieren años de experiencia para entenderlo a profundidad. En el mencionado texto se numeran 8 fases básicas que engloban este proceso:

Paso 1: Composición de la canción

Paso 2: Grabación de una maqueta

Paso 3: Ensayos

Paso 4: Grabación de base rítmica

Paso 5: *Overdubbing*

Paso 6: Edición

Paso 7: Mezcla

Paso 8: Masterización

1.9 El rol del productor musical

El productor musical es la persona encargada de conducir los procesos antes mencionados ; ante esto Enrique González en su curso: *La producción musical y su efecto en la composición* señala que:

El productor musical es la persona responsable de determinar y reunir los aspectos gerenciales, financieros, tecnológicos, musicales y psicológicos de una grabación, para así crear la mejor representación tangible de la música, dentro de la realidad del contexto en el que se encuentra. (González, 2015).

Las funciones y responsabilidades que debe desempeñar un productor musical son reseñadas en el artículo de Leo Leoni titulado *¿Qué hace un productor musical?* y se tratan a continuación:

Responsabilidades creativas:

- Autoría o Co-autoría de las canciones.
- Conocer las influencias musicales del artista y los trabajos previos del mismo en caso de tenerlos.
- Arreglos instrumentales y vocales.
- Conocimiento y entendimiento del proceso de grabación y mezcla.

Responsabilidades administrativas:

- Manejo del presupuesto del disco.
- Coordinación de horarios de estudios de grabación, músicos de sesión, mezcla y masterización.
- Elección de los músicos y personal adecuado para elaboración del disco.
- Recopilación de créditos de las personas involucradas en el disco.

Otras responsabilidades adicionales son:

- Entender y mantener la visión del proyecto a lo largo del proceso.
- Mantener la paz entre las distintas personas involucradas en el disco.
- Capturar los momentos de creatividad.
- Conocer al artista, sus fortalezas y limitaciones, su género musical, la tonalidad adecuada para cada canción, entre otras.
- Saber cuándo se produce un momento mágico y capturarlo.
- Saber tomar decisiones (una de las más difíciles e importantes).
- Buen manejo de los recursos con los que se cuenta.

- Proveer un ambiente creativo y cómodo para el artista.
- Conocer los términos relacionados con música, instrumentos, grabación, equipos, etc.
- La habilidad de tener buen oído para la mezcla

Juan Amores en su tesis: *Producción in situ: Diagnóstico de las prácticas de productores musicales en proyectos independientes realizados entre el 2015 y el primer semestre del 2016 en la ciudad de Quito*, menciona que según Gibson y Curtis, para realizar una buena producción se deben cumplir ciertos puntos a cabalidad, como el de discutir y ser crítico con los demás miembros del proyecto acerca de los 11 aspectos que constituye una pista grabada, a saber: concepto, melodía, armonía, ritmo, letra, estructura, densidad, instrumentación, ejecución, calidad de equipo y mezcla (2005, p.12).

1.10 Entorno de la producción musical contemporánea

Diego Vaca en su trabajo de titulación denominado: *Desarrollo, análisis e implementación acústica de un estudio de grabación casero ante un estudio de grabación profesional*, cita a Day quien menciona:

El avance tecnológico computacional y diversos dispositivos digitales y herramientas de producción musical, han brindado la posibilidad de grabar y editar música de calidad de manera casera, así, la dependencia de estudios profesionales disminuye cada vez más, aunque la diferencia entre dispositivos tecnológicos sofisticados y dispositivos de un estudio casero es evidente en cuanto a la sonoridad y calidad, por lo que, siempre se debe tomar en cuenta las circunstancias, el capital, los parámetros y necesidades del sonido que se requiera y se busque para una producción musical efectiva, esto no quiere decir que en un estudio casero se pueda utilizar programas, dispositivos, micrófonos y recintos comunes, ya que, los resultados serán de iguales características, por esto es importante la adquisición de equipos y adecuación de recintos tanto eficientes, como asequibles, además del aspecto profesional y la experiencia del productor casero ante un ingeniero de sonido. (2006, pp. 5-6)



Figura 2. Entorno de la producción musical contemporánea

Fuente: <http://www.digitalavmagazine.com/>

En referencia al funcionamiento de los equipos de grabación y la forma como actúan en el registro de un fonograma, se debe tener en cuenta que el sonido viaja en el aire con variaciones de presión, al ingresar a través de una fuente sonora por medio de un micrófono que actúa como transductor de entrada convirtiendo las variaciones de presión de sonido en variaciones de voltaje.

Los micrófonos se conectan a un cable XLR que se conecta a la interfaz de audio que en primera instancia amplificará la señal hasta un nivel operacional estándar por medio de un pre amplificador. En esta instancia se convierte la señal analógica en digital por medio de un código binario que le permitirá conectarse con un computador y su estación de audio digital donde se manipulará el sonido para que finalmente éste retorne desde la estación de audio digital a la interfaz convertido de digital a análogo y se dirija a un transductor de salida como son los altavoces. La imagen a continuación ilustra este proceso:

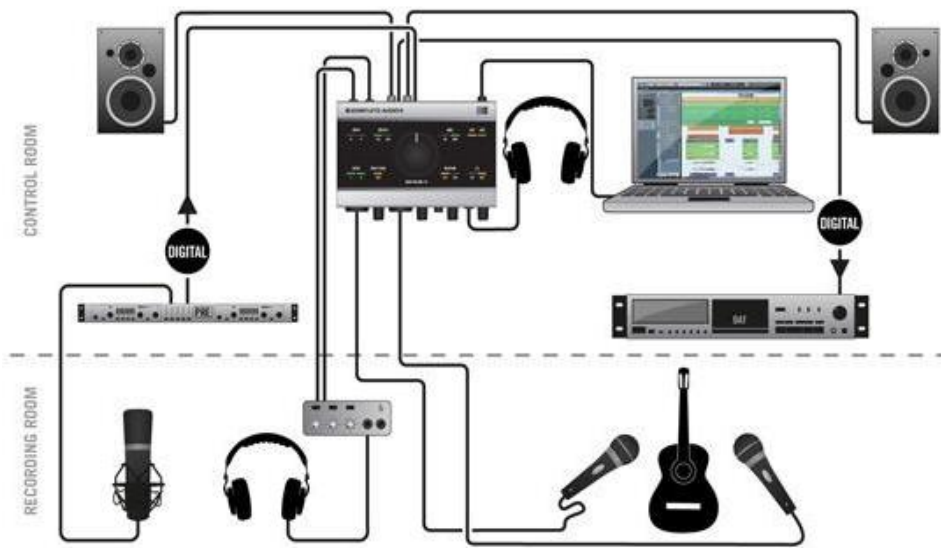


Figura 3. Viaje de la señal

Fuente: <http://blog.dubspot.com>

1.11 La producción musical en el *indie rock*

La producción musical dentro del género *indie rock*, inició con pequeños sellos discográficos que trabajaron con varias bandas que no tenían acceso a grabar con los sellos discográficos populares como Sony, EMI, etc. “El *indie*, geográficamente y en sus inicios, tiene como epicentro el este de los Estados Unidos y Reino Unido, para luego ser producido desde cualquier parte en la que alguien se ajuste a los parámetros de estilo y la cultura que le representan” (Velásquez, 2012).

Uno de los aspectos que caracteriza la producción musical en el género *indie* es el hecho de generar nuevas texturas y sonoridades a través de varios materiales y elementos sencillos, buscando la honestidad como elemento de comunión con el público. Javier Velásquez en su tesis denominada: *Producción discográfica 120 horas - CINEROSE* afirma que el parámetro que define al *indie rock* es la experimentación sonora. La búsqueda de nuevas sonoridades y la manera de relacionarlas entre sí es determinante para la realización de un trabajo de *indie rock*:

Las guitarras tienen una función más textural que armónica en la mayoría de las ocasiones las cuales forman parte de la experimentación sonora. Las líneas del bajo como en casi todos los géneros del rock, son las que llevan el peso armónico. Los teclados tienen una función netamente experimental y también para interpretar líneas melódicas (con sonidos procesados que puedan resultar atractivos al oyente) o crear ruidos que puedan añadir interés a la textura, no se utilizan simplemente para crear un colchón armónico. La experimentación en cuanto a la sonoridad de la batería se hace a través del trabajo en estudio. El redoblante se dobla y se envía esta nueva señal una cuarta por debajo con un *gate* corto. Se busca con esto una sonoridad de “garaje” en la totalidad del trabajo musical. La voz fue trabajada con distintos procesos de audio y en muchas ocasiones doblada para crear más profundidad y para que llenara el espacio. (Velásquez, 2012).

En el caso de *The Smiths* y sus inicios en los estudios de grabación, John Brackett en su artículo *Hand in glove and the development of The Smiths sound*, hace alusión a que el trabajo inicial de la banda fue en múltiples estudios, con diferentes productores e ingenieros durante el curso de un año. Los elementos tomados en cuenta fueron los siguientes: arreglos, el espacio en el que fue grabado (*reverb, echo, delay, ambience*) combinado con varios efectos especialmente dinámicos (*eq, booster, overdrive, distortion*), efectos moduladores de tono (*vibrato, chorus, flanger, phasers*) y efectos de tiempo (*delay, echo*) los mismos que según la naturaleza de su sonido fueron ubicados donde la música lo requirió.

Es en esta fase de mezcla donde los productores y artistas combinan elementos para llegar al resultado deseado, creando una distintiva imagen de lo que se captó en la grabación. Fran Hervada en su publicación *The Smiths, rough trade*, menciona que dentro de la sonoridad de esta agrupación cada miembro experimentaba según su influencia e intuición. Morrissey solía alterar el volumen y ecualización de su micrófono notándose además la influencia de cantantes femeninas como Sandie Shaw y Dusty Springfield.

1.12 Consideraciones finales del capítulo

Si bien la estética intercede entre la filosofía que contiene la obra y el lenguaje en el que se traduce, es necesario aclarar que para este análisis, el eje central será el lenguaje, es decir, mediante éste, encontrar patrones estilísticos que caractericen al género *indie rock* a través de la selección de las canciones de mayor referencia de la banda *The Smiths*, y de esta manera aplicar dichos patrones en nuestras composiciones.

Es en base a los conceptos y recursos revisados anteriormente del género *indie rock*, que se puede entonces obtener una línea de trabajo para conformar la metodología de análisis a utilizarse en el presente proyecto; la cual posteriormente será adaptada al contexto de la producción musical contemporánea para la grabación de los temas a componerse.

CAPÍTULO II

Metodología de la investigación y herramientas de análisis

2.1 La investigación cualitativa

Para el desarrollo de este proyecto se propone un proceso de investigación cualitativa, la misma que sustentada en Hernández R., Fernández C. y Baptista L (2008), “se enfoca a comprender y profundizar los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con el contexto” (p. 364). Este concepto es aplicable al proyecto puesto que se busca comprender la perspectiva de la banda *The Smiths*, tales como la profundización de los fenómenos que los rodearon como experiencias, perspectivas y opiniones subjetivas de su realidad y que influyeron para el desarrollo de su música.

El proceso de investigación cualitativo al no ser lineal y llevar una secuencia, en lugar de clasificarse por etapas se constituye en acciones que buscan cumplir con los objetivos de la investigación por lo que muestreo, recolección y análisis resultan ser actividades paralelas. Para la recolección de datos en este proyecto se utilizarán unidades de análisis basados en:

Significados: Es decir, referentes lingüísticos establecidos como: conceptos, definiciones, ideologías.

Episodios: Sucesos que sobresalieron frente a conductas rutinarias y afectaron al contexto.

Subcultura/s: Entendida como una población o unidad social que a través de los medios de comunicación y digitales se han expandido sin límites de tiempo y espacio para expresar sus ideas.

Entrevistas: Al realizar entrevistas abiertas o semi estructuradas -que se diferencian de las entrevistas estructuradas usadas para medir resultados cuantitativos- éstas se vuelven más íntimas y se fundamentan en una guía general de contenido donde los entrevistados se expresan de la mejor manera según su experiencia; en este sentido, no son incluidos por la perspectiva del entrevistador o por resultados de otros estudios. Según Janesick (1998) a

través de las preguntas y respuestas se logra una comunicación y la construcción conjunta de significados respecto a una tema.

El presente estudio en su eje de investigación cualitativa tiene un alcance descriptivo donde se busca encontrar los rasgos y características sobresalientes del fenómeno a analizar. Como mencionan Hernández et al.(2008), los procedimientos a seguir “únicamente pretenden medir o recoger información de manera independiente o conjunta sobre los conceptos o las variables a las que se refieren, esto es, su objetivo no es indicar como se relacionan estas” (p. 80).

En su libro *La investigación en educación artística* Martha Barriga (2012) propone varios tipos de análisis descriptivo, de entre los cuales la presente investigación aplica el análisis de estudio de caso, puesto que se trata de un análisis específico que permite indagar y extraer los rasgos estilísticos predominantes y los aspectos que rodearon a la banda de *The Smiths*, en relación a su influencia en el desarrollo del *indie rock* como género musical. Para obtener el resultado deseado es necesario realizar un análisis estético donde se evidencie un estudio profundo de la interacción de factores determinantes reflejados en su música sobre un marco temporal. Las variables a analizar se expresarán a posteriori en una tabla de operacionalización de variables.

2.2 Planteamiento del problema

Los estudios especializados en la estética del género musical *indie rock*, nos han permitido contar con un estado del arte inicial como aproximación a la realidad y objeto de estudio. Si bien Holgin (2008) señala que las circunstancias, condiciones y sensaciones que rodearon al autor están implícitas en la obra, el objetivo principal de este análisis es centrarse en el estilo armónico, melódico, lírico y sonoro, de donde se extraerán características y cualidades relevantes y objetivas, las cuales servirán de referencia para artistas y agrupaciones en la creación de sus productos artísticos dentro del género *indie rock*.

2.3 Justificación

La relevancia de esta investigación, deriva de que en la ciudad de Cuenca el *rock* independiente o *indie rock*, comparte similitudes con las bandas británicas pioneras en el género en cuanto a la autogestión de recursos humanos, materiales y económicos; sin embargo, se ha ignorado su importancia estética al momento de componer y producir una obra, por lo que este estudio pretende realizar un análisis estético-musical-sonoro del género *indie rock* al momento de su consolidación en los años ochenta con la banda The Smiths y reflejar este estilo a través de la composición y producción de un tema inédito, además de aplicarlo al contexto actual.

2.4 Árbol de problemas

La escena independiente dentro del país y de la ciudad ha crecido en sus producciones, ya que estas han logrado ser apreciadas por una cantidad significativa de audiencia y otros grupos más selectos pero igualmente receptivos a estas nuevas propuestas. No obstante, productores musicales del medio y artistas, no tienen a su disposición especificadas de manera clara y objetiva las características estilísticas que acarreó el género en sus inicios, por lo que se plantea emplear una metodología del árbol de problemas para identificar las dificultades (causas, efectos, problema central), las cuales se convertirán en objetivo general, específicos y metas. Dicho método se exhibe en la siguiente ilustración tomada de la tesis: *Plan de posicionamiento en RRPP y marketing de sentidos para el CEIUC* (Andrade Molina, 2017, p.4).

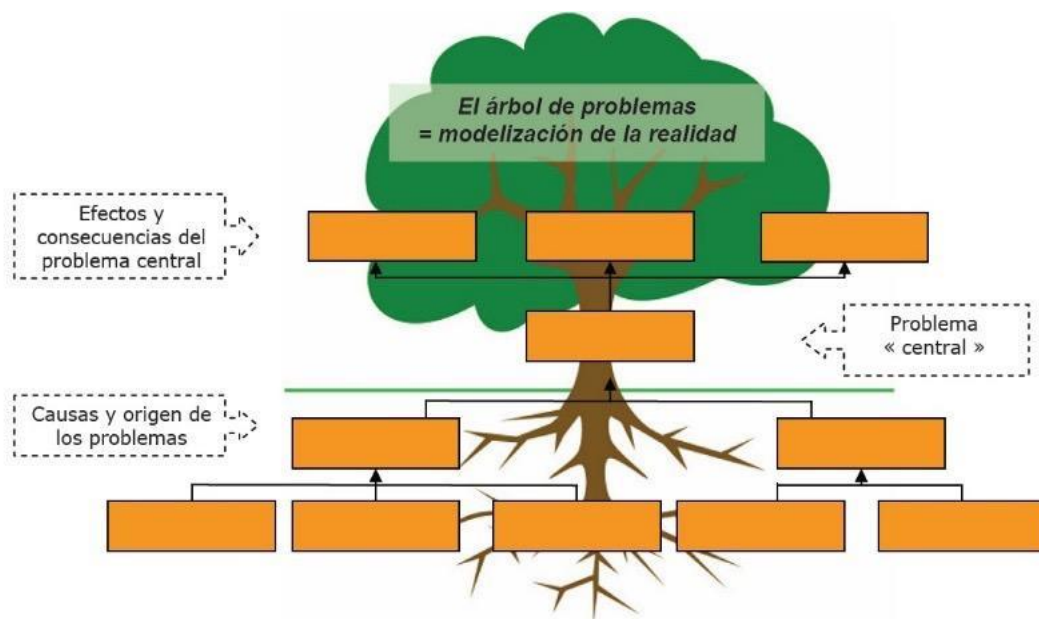


Figura 4. Método del árbol de problemas

Fuente: Emaze (sf.)

A partir de aquello, en la ilustración 5 se expone el árbol de problemas referido al tema a tratar, tomando como referencia el planteamiento inicial del problema.



Figura 5. Árbol de problemas: análisis estético del genero *indie rock*

Fuente: Elaborado por el autor

2.5 Diagnóstico

En el ámbito local (Cuenca), la producción musical se ha desarrollado gracias a la democratización de la tecnología y al fenómeno global de acceso al conocimiento a través del internet, lo cual ha dado lugar a una dinámica de crecimiento en la oferta y demanda , demanda de productos fonográficos ;sin embargo, no se ha profundizado en un estudio o análisis estético que permita conocer los rasgos característicos musicales y sonoros de, el género *indie*. Si bien las bandas actuales que producen en torno a dicho género utilizan

recursos técnicos característicos del mismo, ya sea de manera empírica o adquirida a través de la praxis y la escucha, se pretende a través de este análisis tener un respaldo de las características musicales y sonoras que presenta el *indie rock* de modo que sirva de ayuda, modelo o referencia a artistas y productores involucrados en este género.

2.5.1 Operacionalización de variables

Operacionalizar una variable es hacerla medible para que otro investigador les dé el mismo significado a los términos de una hipótesis, o dicho en otras palabras, es el proceso de llevar una variable del nivel abstracto a un plano concreto al especificar qué actividades u operaciones deben realizarse para medir una variable (Apolaya, 2008). A través de la operacionalización de variables se podrá comparar nuestra investigación con otras similares y evaluar adecuadamente los resultados de la misma.

Para el desarrollo del análisis estético en esta investigación y tras haber abordado diversos conceptos, se omitirán fenómenos ideológicos y que apelen a la sensibilidad humana. Si bien las sensaciones, percepciones, ideas, afecciones internas y actividad mental de los creadores de la obra, son fundamentales para entender el contexto de la obra, estos parámetros son subjetivos del autor, por lo que no podrían ser medidos ni utilizados (aplicados) objetivamente.

Philip Tagg (2015) en su artículo: *Analysing popular music: theory, method and practice* recalca la importancia del análisis dentro de la música popular; sobre todo a partir de la industrialización de la misma y su desarrollo tecnológico, en relación a los mercados que se vuelven cada vez más exigentes, lo cual implica mejorar los procesos de creación y producción.

En el mismo artículo Tagg (2015) sugiere identificar las unidades mínimas de expresión y sus componentes a través de un medio de comparación objetivo. Con base en estos lineamientos, para este análisis se tendrán en cuenta los siguientes parámetros, a nivel macro: tonalidad, tiempo y forma; y, a

nivel específico: armonía, melodía, instrumentación, arreglos y sonoridad. A través de estos patrones de análisis, obtendremos características musicales y sonoras determinantes que serán aplicadas posteriormente en la creación de las canciones inéditas.

Tabla 1. Operacionalización de variables

CONCEPTO	DIMENSIONES	INDICADORES
Análisis estético	Análisis musical nivel macro	Forma, tiempo, tonalidad
	Análisis musical nivel micro	Especificaciones dentro de la canción como su manejo armónico y melódico, así como el manejo de la instrumentación y la sonoridad.

Fuente: Elaborada por el autor

A través de esta operacionalización de variables, podemos guiar el proceso del análisis estético por medio de las dimensiones indicadas, de modo que sea un proceso sustentado en éstas y poder de esta manera obtener rasgos específicos en cada obra.

2.5.2 Entrevista

La entrevista que se plantea como parte de la aplicación de una metodología cualitativa, tendrá las características de ser flexible y abierta, de modo que no se limite al entrevistado a someterlo a actuar bajo determinado paradigma o hipótesis: “En la entrevista, a través de las preguntas y respuestas, se logra una comunicación y la construcción conjunta de significados respecto a un tema” (Janesick,1998). La importancia de no influir en el entrevistado es destacada por Creswell (2009) quien afirma que “las entrevistas cualitativas deben ser abiertas, sin categorías preestablecidas, de tal forma que los participantes expresen de la mejor manera sus experiencias y

sin ser influidos por la perspectiva del investigador o por los resultados de otros estudios” (Como se citó en Hernández et al. p. 418)

Para complementar datos que podrían haber sido obviados desde las fuentes documentadas, se ha determinado realizar una entrevista en miras a obtener resultados que sirvan para reforzar el análisis propuesto en la operacionalización de la variable y la ejecución del proceso de producción musical. Se realizará una entrevista¹ abierta al baterista y productor Tito Bravo quien está a cargo de ‘*Slam Studio*’ donde se han gestado y grabado varios proyectos de la escena independiente cuencana y de esta manera obtener datos precisos para el proceso de análisis y ejecución de la producción musical.

De la entrevista realizada al productor, se pudo obtener que los conocimientos adquiridos por parte de las bandas y músicos en los aspectos de composición y producción musical, ha tenido lugar manera empírica, lo cual refleja la manera de trabajar de productores musicales y músicos en la ciudad. Si bien estos artistas poseen un amplio criterio y habilidades musicales, muchos de los procesos que deben manejar en su trabajo se les facilitaría con un método; en este caso el análisis estético musical-sonoro permitirá al productor o músico, contar con recursos para utilizarlos creativamente en sus canciones.

2.6 Selección de muestra

Para la selección de la muestra en base de la obra musical de la banda *The Smiths* que será puesta en análisis, se tomaron las canciones más relevantes y pertinentes de sus álbumes de estudio, de manera que a posteriori se puedan extraer sus características musicales y sonoras como referentes para el correcto desempeño en la producción musical de los temas inéditos.

¹ La entrevista completa se encuentra en la sección de anexos como: Anexo 1

La banda *The Smiths* estuvo vigente desde el año 1982 hasta 1987, cuando se grabaron cuatro discos de estudio, dos discos recopilatorios y un disco en vivo. Los discos de los cuales se han extraído los temas más representativos para este estudio son: *The Smiths* (1984), *Hatful of hollow* (1984), *Meat is murder* (1985) y *The Queen is dead* (1986) de los cuales se han seleccionado los temas de mayor relevancia e importancia para este análisis. Entre ellos constan:

1. *This charming man*
2. *What difference does it make?*
3. *Still Ill*
4. *How soon is now?*
5. *Barbarism begins at home*
6. *Bigmouth strikes again*
7. *The boy with the thorn in his side*
8. *There is a light that never goes out*

2.7 Breves rasgos históricos de las composiciones a estudiar

- **Canción *This charming man***

Esta canción fue lanzada como segundo sencillo de su primer disco en octubre de 1983, compuesta por la dupla: Marr - Morrissey, en lo musical y lírico respectivamente. Este tema con los años alcanzó un amplio reconocimiento, formando parte de los 50 himnos *indie* de la historia.

En el portal '*The Smiths songs*' se menciona que esta canción es de las que mejor define su estilo: "Música discordante con riffs esplendorosos, dicción perfecta con voz juvenil y letra ambigua y angustiosa, pero siempre sensual y

fresca”. Tony Fletcher en su libro biográfico *The Enduring Saga of the Smiths, a light that never goes out*, menciona que si bien la letra puede contener mensajes homoeróticos, para Morrissey la lírica es una colección importante de sus escritos que luego fueron encajados perfectamente, donde se puede apreciar su amplio vocabulario literario romántico influenciado por Oscar Wilde.

- **Canción *What difference does it make***

Es el tercer y último *single* de la banda antes de editar su primer disco de larga duración: '*The Smiths*'. Logró alcanzar el puesto 12 tanto en los *UK Singles* como en los *Irish Singles Chart*. En este *single* vemos nuevamente la adaptación de otras artes como la literatura y el cine ya que su portada es una fotografía tomada de la película: '*The Collector*', basada en la novela de John Fowles.

- **Canción *Still Ill***

Éste es el primer tema de la cara B del disco debut titulado como el nombre de la banda,, el cual llegó a posicionarse como número 2 en los *UK álbum charts*. La letra de Morrissey incita a la confrontación al gobierno con la frase: "*England is mine, it owes me a living*" (Inglaterra es mía, me debe una vida) refiriéndose a los problemas sociales que vivían los jóvenes como el desempleo y por otro lado la añoranza de días pasados como en la frase: "*it wasn't like those days, am I still ill?*" (no fue como aquellos días, ¿estoy todavía enfermo?). La influencia de esta gran canción según Tony Fletcher menciona que *The Smiths* reescribieron a la banda anarco-punk: '*Crass*'. Para la grabación del disco se omitió un *riff* de armónica que aparecía en la introducción de la canción en la grabación previa en: *John Peel Sessions*.

- **Canción *How Soon in Now?***

Este tema originalmente perteneció al lado B del single: *William, it Was Really Nothing* en 1984; posteriormente fue incluido en el álbum compilatorio:

Hatful of Hollow (1984) y en las ediciones para Estados Unidos, Canadá y Australia de su segundo álbum: *Meat is Murder* (1985). La canción en dicho año alcanzó el puesto 24 de los *UK Single charts*; si bien no haya alcanzado el posicionamiento más alto, es posiblemente la canción más perdurable de la banda donde se sintetizó su estilo. La idea inicial llevaba el nombre de *Swamp* donde el guitarrista Johny Marr se ingenió con sutiles cambios de acordes dentro del compás; sin embargo el productor John Porter sugirió mantener el acorde de Fa sostenido durante 16 compases creando un ambiente y atmósfera distinta y libre para conjugar con el resto de instrumentos.

La canción ha sido utilizada para la serie *Charmed* y reversionada por: *Love Spit Love* para el *soundtrack* de la película '*The Craft*'.

- **Canción *Barbarism begins at home***

Esta canción es conocida por el envolvente ritmo, sobre todo por la línea de bajo de Andy Rourke, donde se aprecia la influencia del *funk* y disco. Mike Joyce tiene la libertad de extender y "*groovear*" en la batería, y Johny Marr toca unos *riffs* variados de la misma rítmica base. La lírica representa un cuestionamiento a la educación tradicionalista: "*unruly boys who will not grow up must be taken in hand*", (niños revoltosos que no crecerán, deben ser tomados de la mano). "*A crack on the head is what you get for not asking*" (un golpe en la cabeza es lo que obtienes por no preguntar).

- **Canción *Bigmouth strikes again***

Perteneciente al tercer disco de estudio de la banda *The Queen is Dead*, alcanzó el puesto 26 en los *UK single Charts* del año 1986. Morrissey se inspiró en la lucha de la heroína francesa: Juana de Arco. Tony Fletcher además menciona que la banda se inspiró en *The Rolling Stones* y su tema *Jumping Jack Flash*. Kirsty Maccoll colaboró con algunas voces de soporte en este disco, pero en esta canción fue removida a última hora por su timbre, en donde prefirieron alterar la voz de Morrissey a un registro más alto.

- **Canción *The boy with the thorn in his side***

Lanzada como single unos meses atrás del lanzamiento de *The Queen is Dead* alcanzó el puesto 23 en los *UK Single Charts* en 1985, y el puesto 15 en los *Irish Single Charts*, además de ser el primer sencillo que se acompañó con un video musical en su lanzamiento. La imagen del single muestra a Truman Capote en su juventud en un salto de júbilo. La canción trata sobre la industria musical y la gente que no creía en ellos.

- **Canción *There is a light that never goes out***

Una canción escrita por Morrissey y Jonhy Marr que fue grabada en septiembre de 1985 y lanzada como el penúltimo tema del álbum *The Queen is dead*. Según el portal mexicano 'd10.com.s' es considerada como una de las canciones de amor y tragedia más importantes de la historia. El tema alcanzó el puesto 25 en los *UK Single Charts* y el puesto 22 en los *Irish Single Charts*.

2.8 Metodología de análisis

Para el análisis estético musical-sonoro, nos basaremos en la operacionalización de las variables además de la adecuación de cinco parámetros extraídos del artículo de Philip Tagg (2015) *Popular music: theory, method and practice* que serán tratados de la siguiente manera:

2.8.1 Estructura e instrumentación

En esta etapa se analizará la estructura de la canción, su forma, número de compases de cada sección, el tiempo en segundos en el que se desenvuelven las partes, la instrumentación usada y su densidad o partes en las que interactúan los diversos instrumentos. Para su correcta comprensión se ha elaborado la siguiente tabla:

Tabla 2: Estructura e instrumentación

	Número de Compases												Tiempo en seg.				Partes de la canción							
Estructura	Riff				Intro								A1								Break			
Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Tiempo	0:01				0:05								0:14								0:24			
Instrumentación																								
Batería																								
Bajo																								
Guitarra																								
Voz																								

Instrumentación y su densidad según las partes de la canción.

Nota: En la estructura de la canción a la letra A se la interpretará como la estrofa, si tiene estrofas de estructura similar se las contará numéricamente (A1-A2-A3); si la estrofa variara significativamente se la considerará como B, para marcar dicha diferencia. De ahí se manejarán los términos conocidos como **introducción**, **coro**, **punte**, incluyendo también al **break** como espacio de corta duración entre dos secciones de mayor duración o la aparición de *riffs* o efectos sobre todo al inicio o final de las canciones. Los colores sirven para identificar a los diferentes instrumentos. De esta forma se evidenciará la aparición de éstos a lo largo de la composición. Cuando se encuentren espacios en blanco, esto significa que el instrumento simbolizado por determinado color no aparece en dichos compases. Mediante este proceso visual se podrá apreciar el efecto sonoro que se busca alcanzar a través de la instrumentación.

Fuente: Elaborada por el autor.

2.8.2 Aspectos de tiempo

En esta parte del análisis se considerarán todos los aspectos que conciernen a las diferentes formas de interpretar la duración de una composición musical. Para esto se utilizará la siguiente terminología:

Pulso: es el latido interior de la música y se lo interpreta mediante los *bpm* (*beats* por minuto)

Tempo: es la velocidad a la que se interpreta una pieza musical. Suele aparecer al principio de la partitura señalando lo que se conoce como: matiz, lo que indica la velocidad y carácter de la obra. El lenguaje musical utiliza términos que van desde tiempos lentos hasta los más rápidos, como por


ejemplo: *lento, adagio, moderato, presto, vivace* y diversas combinaciones de los mismos.

Métrica: trata la estructuración del ritmo o de la melodía a través del compás. Las fórmulas métricas más reducidas son la binaria y ternaria: 4/4 - 2/4 - 3/4

Motivo: El motivo está construido por una o dos organizaciones rítmicas mínimas, llamadas células. Es utilizado como punto de partida para la construcción de unidades más extensas y por lo general tiene una formación melódica y/o rítmica característica. El motivo también es llamado célula o inciso.

Se utilizará la siguiente tabla para establecer todos aquellos aspectos relacionados al tiempo:

Tabla 3: Aspectos de tiempo


Pulso	108 bpm
Tempo	Moderato
Métrica	4/4
Motivo	

Fuente: Elaborada por el autor.

2.8.3 Aspectos de tonalidad y melodía.

En esta instancia, el análisis se centrará en la melodía principal y se tendrán en cuenta aspectos de registro, rango de tono, tonalidad y timbre dentro de los cuales puede ser tratado bajo los parámetros de ataque, caída, sostenimiento y liberación del instrumento melódico principal, que en este caso sería la voz. Se utilizará la siguiente tabla para graficar dichos aspectos:

Tabla 4: Aspectos de tonalidad y melodía

Registro	Barítono
Rango de tono/Tesitura	
Tonalidad	E
Timbre	Oscura en registros bajos - brillante en registros altos

Fuente: Elaborada por el autor.

2.8.4 Aspectos de dinámica

En esta etapa se tendrán en cuenta los niveles de fuerza sonora, que se evidencian en el siguiente gráfico, mediante signos de dinámica, acentuación y audibilidad de las partes o matices que van desde el *ppp* (*pianississimo*) al *fff* (*fortississimo*).

Tabla 5: Aspectos de dinámica

Audibilidad de las partes/Matices	ppp-----fff
Niveles de fuerza sonora/Dinámica	

Fuente: Elaborada por el autor.

2.8.5 Aspectos acústicos, electrónicos y de producción

Finalmente en cuanto al tratamiento acústico y electrónico se considerará el lugar, la reverberación, sonidos extraños, paneo, parámetros de ecualización (eq), compresión, y efectos.

Tabla 6. Aspectos acústicos, electrónicos y de producción

Lugar Y Productor	Rough Trade Studio / John Porter
Sonidos Extraños	Filtra caída de baquetas
Electrónica y Equipamiento	Micrófonos, Instrumentos Utilizados
Post- Producción y Efectos	Alguna Característica dentro de la mezcla de la canción.

Fuente: Elaborada por el autor.

2.9 Aplicación de la metodología de análisis

2.9.1 Estructura e instrumentación

En este proceso de análisis observamos variaciones dentro de la estructura y forma de las canciones. En cuanto a su número de compases, éste varía, hallándose el de menor número en la canción: *The Boy with the thorn in his side*, con 97 compases, y la de mayor número de compases: *Barbarism begins at home*, con 218.

Con respecto a su estructura las canciones varían su manera de tratar al tema ya sea presentando al inicio un *fade in* (aparición progresiva del sonido) o un *riff* previo a la introducción del tema; de igual manera, al terminarse, se utiliza una salida también denominada *outro*, además el recurso de *fade out* (desaparición progresiva del sonido). En el transcurso de las canciones, en su

mayoría éstas presentan variados números de estrofas, en algunos casos separadas por *breaks*, que son espacios donde la canción respira y toma impulso para pasar a otra sección fuerte; estos espacios pueden aparecer en cualquier parte de la canción pero mayoritariamente las encontramos previas a coros o luego de estos (ver tabla adjunta).

En lo referente a su instrumentación, las canciones presentan el formato básico de un cuarteto de rock: batería, bajo, guitarra y voz, sin embargo observamos que en todos los temas aparecen más elementos que hacen que las grabaciones suenen diferentes y con mayor o menor densidad en su sonoridad. Entre ellos están la presencia de guitarras acústicas, guitarra con efectos moduladores de tono y tempo, segundas voces, *samples*, teclados y sintetizadores para ambientar los temas.

Tabla 7. Análisis de estructura e instrumentación
This Charming Man

Estructura	Riff	Intro	A1	Break	A2	A3	A4	A5	CORO	Break	A6	A7	A8	A8'	CORO	Fnal Coro	Outro
Compases	1	5	13	21	25	33	41	49	57	73	75	83	91	99	107	123	131
Tiempo	0:01	0:05	0:14	0:24	0:28	0:38	0:47	0:56	1:05	1:23	1:26	1:35	1:44	1:54	2:02	2:21	2:30
Instrumentación																	
Batería																	
Bajo																	
Guitarra																	
Voz																	

Still III

Estructura	Fade In	Intro	A1	B1	A2	B2	Coro	A3	B3	A4	B4	Coro	Outro
Compases		1	9	25	33	49	57	73	89	97	113	121	137
Tiempo		0:01	0:13	0:35	0:46	1:08	1:19	1:41	2:03	2:14	2:36	2:48	3:09
Instrumentación													
Batería													
Bajo													
Guitarra													
Guitarra Efecto													
Voz													



	<i>What Difference does it make</i>																	
Estructura	Fade In	Intro	A1	A2	Coro	Coro(2)	A3	A4	Coro	Coro (2)	A5	A6	Coro	Coro (2)	A'	Outro		
Compases	1	6	11	19	27	35	41	49	57	65	71	79	87	95	101	109		
Tiempo	0:01	0:09	0:16	0:26	0:39	0:50	0:59	1:11	1:24	1:35	1:44	1:56	2:07	2:19	2:28	2:40		
Instrumentación																		
Batería																		
Bajo																		
Guitarra																		
Guitarra 2																		
Efecto Guitarra																		
Guitarra Acústica																		
Voz																		
Voces(2das)																		
Samples																		

	<i>How soon is now</i>															
Estructura	Intro	A1	Coro	Riff(Intro)	A2	Coro	Riff(Intro)	Coro	Riff(Intro)	Coro	Riff(Intro)	Coro Instrumental	Riff	Coro	Outro	Fade out
Compases	1	9	17	25	33	41	49	65	73	89	97	113	121	137	145	153
Tiempo	0:02	0:22	0:42	1:00	1:22	1:42	2:00	2:43	3:01	3:45	4:03	4:44	5:04	5:44	6:02	6:24
Instrumentación																
Batería																
Bajo																
Guitarra																
Efecto Guitarra																
Voz																
Silbido																

*Barbarism Begins at Home*

Estructura	Intro	A1	Break	A2	Break	A3	A' (Improvisación Vocal)	A' Improvisación Vocal	Improvisación Guitarra	Final	Outro
Compases	1	26	42	50	66	74	90	122	154	174	206
Tiempo	0:01	0:46	1:17	1:32	2:03	2:19	2:48	3:48	4:48	5:25	6:25
Instrumentación											
Batería											
Bajo											
Guitarra											
Efecto Guitarra											
Voz											
Improvisación Vocal											

Bigmouth Strikes Again

Estructura	Intro	A	A2	Break	Coro	A3	Break	Coro	Coro 2
Compases	1	5	21	29	45	61	69	77	93
Tiempo	0:01	0:07	0:35	0:50	1:18	1:47	2:01	2:16	2:43
Instrumentación									
Batería									
Pandereta									
Bajo									
Guitarra Eléctrica									
Guitarra Acústica									
Efecto Guitarra Eléctrica									
Voz									
Segundas Voces									


	There is a light that it never goes out																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																	
	Intro	A1					A2					Break	Coro					A3					A4					Break	Coro					Coro 2					Final					Outro																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																						
Compases	1						19										35	37										53										69										85					87										103										119										135																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
Tiempo	0:01	0:03					0:31					1:00					1:04					1:32					2:00					2:28					2:32					3:00					3:28																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																			
Instrumentación																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																		
Batería																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																		
Bajo																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																		
Guitarra																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																		
Guitarra Eléctrica																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																		

PEDRO GABRIEL ANDRADE BERMEO

2.9.2 Aspectos de tiempo

En cuanto a la sección rítmica, observamos diversas variaciones en el pulso, siendo el más rápido de 209 bpm, que equivale a un *prestissimo* y el más lento de 95 bpm equivalente a un tiempo *moderato*. La totalidad de las canciones analizadas mantienen un tiempo regular de 4/4 y diferentes células motíricas rítmicas. En la mitad de las canciones, la sección rítmica ha utilizado el recurso de anacrusa para entrar a los temas, la otra mitad entra a tiempo. En el análisis de las composiciones se encuentra que de las figuras más utilizadas en el bombo prevalecen las negras, mientras que el *hi-hat* y redoblantes varían en subdivisiones como corcheas, semicorcheas y tresillos. Se adjunta la tabla a continuación para ilustrar los detalles de cada tema:

Tabla 8. Análisis de tiempo

	Aspectos de tiempo							
Tema	<i>This Charming Man</i>	<i>What Difference Does it make</i>	<i>Still Ill</i>	<i>How Soon is Now?</i>	<i>Barbarism Begins at Home</i>	<i>Bigmouth Strikes Again</i>	<i>The Boy with the Thorn in his Side</i>	<i>There is a light that it never goes out</i>
Pulso	209 bpm	162 bpm	174 bpm	95 bpm	126 bpm	135 bpm	120 bpm	136 bpm
Tempo	Prestissimo	Allegro	Presto	Moderato	Allegro	Vivace	Allegro	Vivace
Métrica	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4
Motivo								

Fuente: Elaborada por el autor.

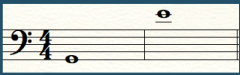
2.9.3 Análisis de tonalidad y melodía.

En referencia a los aspectos melódicos y de tonalidad, el análisis nos muestra que cinco canciones están en tonalidades menores, prevaleciendo la tonalidad de C#m (Do sostenido menor), mientras que tres canciones están en tonalidades mayores. (Gb, G, A). El registro vocal de Morrissey pertenece al de un barítono tal y como se indica en la tabla adjunta, sin embargo es necesario mencionar que es común que el cantante rompa su rango dinámico a través de



falsetis, es decir la técnica que permite alcanzar rangos dinámicos más altos que los establecidos.

Tabla 9. Análisis de tonalidad y melodía

Tonalidad y Melodía								
Tema	<i>This Charming Man</i>	<i>What Difference Does it make</i>	<i>Still Ill</i>	<i>How Soon is Now?</i>	<i>Barbarism Begins at Home</i>	<i>Bigmouth Strikes Again</i>	<i>The Boy with the Thorn in his Side</i>	<i>There is a light that it never goes out</i>
Rango de tono/Tesitura								
Registro	BARÍTONO							
Tonalidad	A	Bm	C#m	Gb	F#m	C#m	G	C#m
Tímbre	OSCURA EN REGISTROS BAJOS- BRILLOSA EN REGISTRO ALTO							

Fuente: Elaborada por el autor.

2.9.4 Aspectos de dinámica

En cuanto al aspecto dinámico, el análisis realizado revela que es recurrente el recurso de *fade out* al final de las canciones donde se decae a un *pianississimo* (*ppp*), mientras en las partes donde más explotan las canciones se llega a un nivel fortísimo (*ff*). Por lo general el nivel de fuerza sonora se mantiene entre *mezzo forte* (*mf*) y *forte* (*f*). En alusión a la audibilidad de las partes, el bombo y bajo tienen solidez por lo que su influencia post *punk* es notoria; sin embargo, las guitarras juegan entre lo envolvente y también la rítmica, en muchos momentos, resaltando más lo percutivo que lo melódico. Los *fade in* en las entradas y los *fade out* para las salidas hacen que las canciones generen mayor sorpresa y las estructuras de las diferentes partes sean más notorias.

Tabla 10. Análisis de dinámica

Tema	<i>This Charming Man</i>	<i>What Difference Does it make</i>	<i>Still Ill</i>	<i>How Soon is Now?</i>	<i>Barbarism Begins at Home</i>	<i>Bigmouth Strikes Again</i>	<i>The Boy with the Thorn in his Side</i>	<i>There is a light that it never goes out</i>
Niveles de fuerza sonora/Dinámica	f-ff (Mantiene un nivel fuerte en las diferentes partes de la canción y al llegar al coro alcanza un fortissimo)	mf-f (Esta canción varía su dinámica empezando en meso fuerte de su introducción hasta llegar a fuerte, donde desarrolla el tema principal)	f (El nivel de la canción se mantiene en fuerte con la misma dinámica durante todo el tema)	f-ff- ppp (El tema si bien empieza con un delay envolvente, permite al resto de instrumentos mantener una dinámica constante que se siente que crece ligeramente en los coros. Posteriormente empieza a decaer con un fade out hasta quedar en un nivel mínimo de audibilidad)	f- mf (La dinámica del tema se mantiene en fuerte con partes marcadas, sin embargo hay momentos que la canción toma respiros y baja mínimamente su intensidad, para que las partes de mayor impacto sobresalgan)	ff- ppp (La canción empieza con gran intensidad la cual se mantiene durante todo el tema. Únicamente al final de la canción la dinámica empieza a decaer para terminar completamente abajo)	mf-ppp (Este tema se siente ligeramente menos enérgico que los demás, justamente por tener la intención de ser una balada. Empieza con una dinámica meso fuerte para finalmente decaer con el ya conocido fade out para el final del tema)	f-ppp (El tema mantiene una dinámica constante, dando leves respiros previo a los coros, sin embargo el tema se mantiene arriba hasta que finalmente empieza a decaer con el recurso ya utilizado de Fade out.)

Audibilidad de las partes/Matices	El tema empieza con fuerza por el riff inicial de guitarra y al entrar el bombo y bajo denota claramente la intención de mantenerlos arriba siempre, característica de la sonoridad Post-Punk. Los cambios en la estructura de la canción son notables por la dinámica que manejan los instrumentos en conjunto.	La introducción empieza con un fade in que le permite crecer hasta desarrollar el tema. La voz resalta sobre los instrumentos. Con un bajo y bombo ligeramente por detrás. La guitarra acústica maneja la intensidad de la canción.	La caja o redoblante da el motivo inicial por lo que tiene un sonido peculiar y predominante durante todo el tema. De igual manera la guitarra le sigue con un motivo percutado, por lo que el tema en general se deja llevar por una rítmica constante, con un arpeggio que muestran la transición entre cada parte.	El sonido que envuelve a toda la canción y marca su característica es el efecto de delay que presenta la guitarra al iniciar el tema. Esto guía a que los instrumentos accionen en base a esa rítmica constante, adoptada por el bajo y batería para que la voz pueda desarrollar su melodía. La aparición de una segunda guitarra para llenar espacios y generar nuevas melodías hace que este tema sea uno de los de mayor impacto de la banda.	El bajo tiene un papel protagonista en esta canción, con una base sólida acompañada por la batería, y una guitarra completamente envolvente que prácticamente no deja espacios libres, y en su lugar la voz toma respiros para impactar con su melodía agresiva. Al final de la canción la guitarra mantiene una rítmica "funkera", combinada con arpeggios ya presentados anteriormente lo cual le hace una canción rica en recursos.	La guitarra acústica lleva la intensidad de la canción, sobre todo cuando la línea melódica vocal esta presente. Posteriormente se esconde para dar lugar a la aparición de la guitarra eléctrica y en el coro vuelve a hacerse presente. Hay un juego vocal importante con voces que refuerzan y dan cuerpo a la de Morrissey.	El tema tiene la intención que se resalte la guitarra acústica y sobre todo la voz de Morrissey, se siente que está muy arriba en comparación a los demás temas, lo cual le da una sensación de intimidad al oyente. La pandereta mantienen una rítmica constante dejándole en este tema a la batería un poco atrás para que se resalte la intención de presentar una balada influenciada por el folk, sin perder la esencia de la banda.	En este tema se maneja una combinación de elementos y recursos utilizados anteriormente, dando como resultado un hit mundial que posicionó a "The Smiths" como una banda de culto. Bajo y batería constantemente enérgicos sin quitar el papel protagonista de la voz. Una guitarra acústica que lleva el hilo conductor de la canción, junto a una guitarra con efectos de tiempo útiles como chorus, y finalmente un teclado que aparece desde el primer coro y le da otra perspectiva a la canción ya que posteriormente empieza a responder a las
--	--	---	---	---	--	---	---	---

Fuente: Elaborada por el autor.

2.9.5 Aspectos acústicos electrónicos y de producción

La banda *The Smiths* grabó todos sus discos bajo el sello discográfico *Rough Trade* para Gran Betaña y Europa, mientras que para EEUU fue *Sire*. Los temas fueron grabados en distintos lugares, siendo los más recurrentes:



Rak, *Matrix* en Londres, *Drone Studio* en Manchester y *Jacobs Studios* en Farnham.

John Porter fue el productor para su álbum debut y parte del *Meat is Murder*, sin embargo en ese álbum y posteriormente, la banda trabajaba en la producción musical, especialmente Marr y Morrissey tomaban las decisiones. Stephen Street fue el ingeniero de sonido para las grabaciones posteriores al primer álbum.

La presencia de sonidos no convencionales provocó que las canciones encuentren su identidad y sonido propio. “*Sampleos*”, variaciones en las voces como gritos o emulaciones de sonidos de animales, emulación de sonidos orquestales a través de un teclado electrónico, ecos de ruidos provocados por un cuchillo sobre las cuerdas de guitarra.

La característica principal dentro de la producción musical es el *overdubbing* en donde se utilizaban varios canales para crear la sensación de un ligero retardo. Marr llegó a utilizar más de diez canales para sus guitarras, además de utilizar en gran medida diferentes tipos de reverberación, tanto acústicas como electrónicas. El uso de *capo* para crear guitarras atmosféricas y envolventes adaptadas al tono de la canción fue otro de los recursos utilizados por Marr, siendo la guitarra más utilizada la *Rickenbacker 330*. Por su parte Rourke utilizaba mayoritariamente distintos bajos *Fender precision bass*, aunque utilizó también en menor medida un *Fender jazz bass*. Mayoritariamente tocaba con púa para dar el ataque a las cuerdas característico del *Post Punk*.

Tabla 11. Análisis de acústica, electrónica y producción

Tema	<i>This Charming Man</i>	<i>What Difference Does it make</i>	<i>Still III</i>	<i>How Soon is Now?</i>	<i>Barbarism Begins at Home</i>	<i>Bigmouth Strikes Again</i>	<i>The Boy with the Thorn in his Side</i>	<i>There is a light that it never goes out</i>
Estudio, Lugar	Matrix Studio, Londres/ Strawberry Studio, Stockport	Pluto Studios, Manchester/ Eden Studios, Londres	Pluto Studios, Manchester/ Matrix Studios, Londres	Jam Studios, Londres	Amazon Studios, Liverpool/Ridge Farm Studios, Surrey	RAK Studios, Londres/Jacob's Studios, Farnham.	Drone Studios, Manchester/RAK Studios, Londres.	RAK Studios, Londres/Jacob's Studios, Farnham.
Productor Musical	John Porter	John Porter	John Porter	John Porter	The Smiths	Morrissey, Marr	Morrissey, Marr	Morrissey, Marr
Ingeniero de Sonido	Phil Bush/Neill King	Phil Bush/Neill King	Phil Bush/Neill King	Stephen Street	Stephen Street	Stephen Street	Stephen Street	Stephen Street
Sonidos Característicos	Los ruidos de un eco en la región de sobreagudos al final de los coros fueron grabados con un cuchillo de cocina sobre las cuerdas	En el minuto 2:11 aparece de fondo un patio bullicioso en el que se aprecian voces de niños tomadas de diferentes Lps de sonidos de Porter.	En una versión inicial había el sonido de una armónica que fue removido para esta versión porque no iba acorde con la melodía de Morrissey.	Morrissey crea una lírica simple y directa, además se daba libertades como Un alegre silbido al minuto 04:34	Morrissey improvisa unos gritos a manera de ladrillo o aullido de animal (1:18)	El sonido de la voz de fondo se logró con un Armonizador AMS y con la voz de Anne Coates.	Aparición de una marimba aunque de forma sutil, inspirada según Marr en el uso de este instrumento en estudio por los Rolling Stones en el tema: Under my Thumb.	Una flauta que refuerza la melodía, realizada con un teclado emulador.
Producción Musical y Efectos	Una decena de canales para la guitarra de Marr, incluidos tres para guitarras acústicas y una melodía hacia atrás con gran cantidad de reverb	Porter sugirió llevar el riff bluesero que creó Marr al contexto de la música de la banda, comparando con riffs contundentes y letales como Paint it Black o Jumpin Jack Flash de The Rolling Stones.	Mark añadió una cejilla en el segundo traste complementando a la melodía escalística presentada por Rourke en su bajo.	El motivo principal es un efecto de tremolo grabado con una 1963 Epiphone Casino utilizando una toma de la guitarra seca pasada por cuatro amplificadores Fender Twin Reverb con su vibrato tremolo ajustados de diferente manera.	Marr crea una obertura sólida y un riff en el que buscaba transmitir la forma picada de tocar inspirado en Nile Rodgers. Rourke crea en el bajo que fusiona las influencias: Punk-Funk.	Marr buscaba una línea de guitarra más percusiva que acordal, busco un riff cercano a Jumpin Jack Flash de The Rolling Stones. Usó una Cejilla en el cuarto traste para el riff característico.	Múltiples guitarras dobladas con influencia en Nile Rodgers, aunque menos notoria que en barbarism begins at home. Marr grabó por primera vez con una fender stratocaster buscando un sonido como Hank Marvin.	En primera instancia buscaban contar con un cuarteto de cuerdas sin embargo terminaron utilizando un teclado emulador. Mark grabó su guitarra en múltiples canales posibles, creando una notoria sensación de oscilación.

Electrónica y Equipamento	JOHNNY MARR							
Guitarras	Rickenbacker 330 Fender 1954 Telecaster Electric Guitar	1977 Gibson 335 Rickenbacker 330	Rickenbacker 330	Gibson Les Paul Standard 1963 Epiphone Casino	Rickenbacker 330	Martin D-35	1954 Gibson 295 Fender Stratocaster	Fender Stratocaster
Amplificadores	1970s Fender Silverface Twin Reverb Fender Vintage Reissue '65 Deluxe Reverb Guitar Combo Amp 1950s Fender Twin Roland Jazz Chorus-120							
Pedales	Boss OS-2 Overdrive Distortion Pedal Boss RV-2 Digital Reverb Boss BF-2 Flanger Boss CE-2 Chorus Guitar Effect Pedal Boss TU-3 Chromatic Tuner Ibanez CS-505 Carl Martin Two Faze Phaser Carl Martin Plexi Tone single channel Diamond Opto-Compressor Guitar Effects Pedal							
ANDY ROURKE								
Bajos	1964 Fender Precision Bass Fender Precision Bass Fender Jazz Bass Squier Precision Bass							
Amplificadores	Peavey Musician Mark III Amplifier Head Ampeg SVT Cabinets Music Man Sixty Five head							
Pedales	Boss CE-2 Chorus Guitar Effect Pedal Boss GE-10 Graphic Equalizer							
MORRISEY	Neumann U87 Condenser Microphone							
MIKE JOYCE	AKG D12 para el bombo Shure SM57s arriba y abajo de la caja Neumann KM84 en el hi-hat Sennheiser 421 en el tom Neumann U87 en el tom de piso Neumann U87 (par) para overheads							

Fuente: Elaborada por el autor.

2.9 Consideraciones finales del capítulo

El desarrollo de una metodología de investigación permitió tener un sustento teórico práctico aplicable al objeto de estudio, donde se plantea realizar un análisis estético musical-sonoro que guarde coherencia con los objetivos a cumplir y que tome como sustento con los parámetros ya referidos de Tagg (2015).

A través de la investigación cualitativa se logró construir un método de operacionalización de variables con el que se obtuvo una base para la realización del análisis, que permitió extraer los elementos del lenguaje musical, característicos del género *indie rock*. De esta manera, los resultados alcanzados permiten proyectarse ya a la realización de un trabajo de producción musical.

CAPÍTULO III

Aplicación de la propuesta metodológica en la producción musical

3.1 Planificación

En esta sección del estudio, se procede a definir las estrategias a seguir en la producción musical de los temas, considerando lo planteado en el marco teórico y la metodología de análisis. Para lograr aquello se parte de las premisas que establece la producción musical como:

(...) el proceso por el cual un proyecto de composición es pensado y elaborado desde sus inicios hasta su final. El proceso completo se divide en la preproducción, producción y postproducción. Estas facetas son fundamentales para delimitar aspectos como estilo, forma, género, sonoridad, grabación, mezcla y campos adherentes al arte en general” (Moorefield, 2005, p. 3).

De forma adicional se debe considerar que las producciones actuales deben adecuarse a los cambios del mundo contemporáneo y que se debe buscar ir más allá de lo establecido y así poder entrar en la esfera de la experimentación. Uno de los primeros en realizar este tipo de producciones fue John Hammond quien desarrolló diversos proyectos de material discográfico durante los inicios del siglo XX (Moorefield, 2005, p. 4).

3.1.1 Objetivos

Siguiendo la metodología establecida, a continuación se expondrá el árbol de objetivos; con ellos se logrará identificar el objetivo general, los objetivos específicos y las metas de la producción musical.

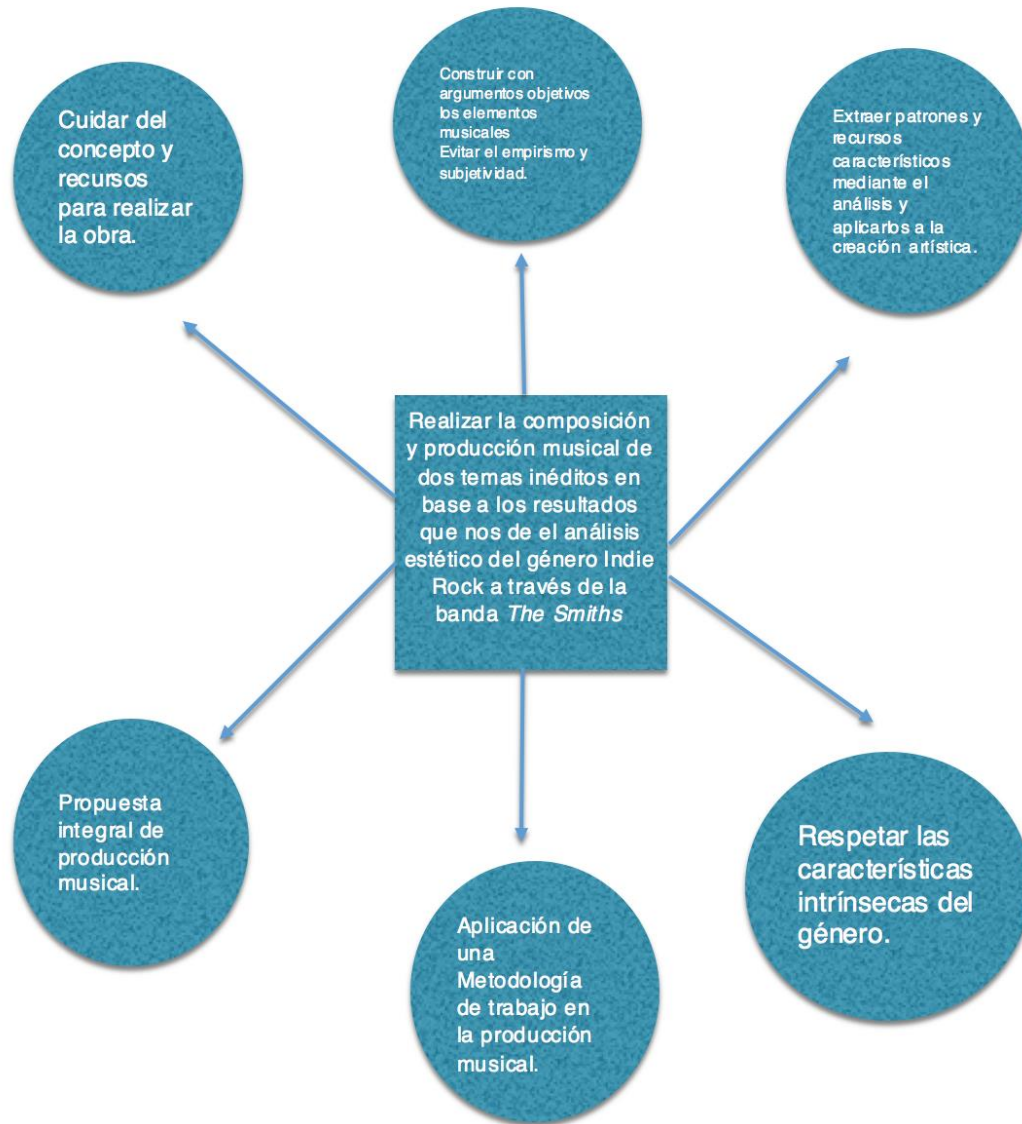


Figura 6. Árbol de objetivos y metas

Fuente: Elaborado por el autor

Como complemento y delimitación del árbol de problemas, se han englobado y sintetizado a continuación los objetivos del plan:

Tabla 12: Objetivos

OBJETIVO GENERAL
Realizar la composición y producción musical de dos temas inéditos en base a los resultados que nos del análisis estético del género Indie Rock a través de la banda <i>The Smiths</i> .
OBJETIVOS ESPECÍFICOS
1. Extraer patrones y recursos característicos mediante el análisis y aplicarlos a la creación artística.
2. Generar una metodología de trabajo en producción musical.
3. Realizar una propuesta de trabajo integral que cuide el concepto y recursos de la obra artística.

Fuente: Elaborado por el autor

3.1.2 Cronograma de actividades

Este proyecto será ejecutado de manera diaria en dos horarios. En la mañana de 10:00 a 12:00 se realizará toda la parte conceptual y metodológica del proyecto. En la noche de 22:00 a 24:00 se realizarán las actividades creativas, entre ellas: composición, arreglos, producción de los temas, se ha elegido esta hora puesto que permite al autor tener la facilidad de contar con un espacio más silencioso para dicho trabajo.

Tabla 13: Cronograma de actividades

			Mes																							
			1				2				3				4				5				6			
ETAPAS	ACTIVIDADES	PRODUCTO	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Etapa 1	Elaboración del proyecto.	Diseño del Proyecto	X	X	X	X																				
Etapa 2	Teorización de la estética en la música	Sustento teórico, basado en la investigación					X	X	X																	
Etapa 3	Sistematización del género indie rock	Recuento histórico y estudio diacrónico del género.								X	X	X														
Etapa 4	Sistematizar una metodología de análisis que se aplicara durante el proyecto.	Propuesta de Análisis Metodológico y de su aplicación práctica.											X	X	X											
Etapa 5	Aplicación de la propuesta metodológica en el análisis, Composición y Producción Musical	Una referencia de los temas en base a arreglos y técnicas de producción.														X	X	X	X	X	X	X				
Etapa 6	Aplicar Medios de Verificación y Conclusiones	Comprobación de la hipótesis y su coherencia con el objeto de estudio.																					X	X		

Fuente: Elaborado por el autor

3.1.3 Grilla de Producción

Tabla 14. Grilla de Producción

ETAPA	CRONOGRAMA	FECHA	RECURSOS/COSTO
PRE-PRODUCCIÓN	Selección de estudio y grupo de trabajo	02/01/18	
	Acuerdo de trabajo	03/01/18	\$100
	Revisión de forma musical y letras	04/01/18	
	Maqueta y propuesta de arreglos	05/01/18	
	Aprobación de Maqueta y Arreglos	08/01/18	
	Elaboración guía de grabación	09/01/18	
	Preparación de Sesión de grabación	10/01/18	
PRODUCCIÓN	Grabación de bases en vivo	11/01/18	
	Grabación de Acompañamiento(Batería, Percusión - Bajo)	12/01/18	
	Grabación de Arreglos Melódicos (Guitarras, Teclados)	17/01/18	\$30
	Grabación de Voz líder	29/01/18	
	Grabación de voces de apoyo	05/02/18	
POST-PRODUCCIÓN	Edición Pista Musical	07/02/18	
	Edición y Tuning de Voces	08/02/18	
	Mezcla de Referencia	19/02/18	
	Correcciones y Mezcla final	26/02/18	\$120
	Mastering	05/03/18	\$60
	Entrega y cierre de trabajo	09/03/18	
Total			\$310

Fuente: Elaborado por el autor

3.2 Ejecución y resultados

3.2.1 Composición de los temas

Al momento de realizar una producción musical, es de suma importancia contar con canciones que tengan definidas su concepto claro; saber lo que se busca lograr y hacia donde apuntarán. El concepto de este *single* o sencillo que contiene 2 temas, tiene la finalidad de utilizar la sonoridad y estética musical de la banda *The Smiths*, la misma que fue precursora de sub géneros de géneros del rock como: *post punk*, *alternative*, *indie*; como base para la composición y producción de dichos temas inéditos.

Para realizar los temas, la instrumentación fue lo primero que se consideró ya que así se organizaron los equipos necesarios para la grabación, así como las personas adecuadas para grabar. La instrumentación elegida fue: batería, percusión menor, bajo, guitarras, teclados y voces.

Para el trabajo vocal se tomó en cuenta el amplio registro de Morrissey, por lo que se juega tanto con el registro grave como con el más agudo. Sumado a ello, se cuenta con voces de apoyo, por lo general falsete (1), que refuerzan la melodía y la soportan.

Para la grabación de guitarras se utilizó la opción de *overdubbing*, donde la sobreposición de capas le da un efecto más envolvente y genera contrapuntos.

El proceso compositivo se realizó posterior al análisis musical de los temas seleccionados de la banda *The Smiths* y en primera instancia se buscó lograr una representación exacta; sin embargo ese intento no tuvo buen resultado pues se perdía el concepto de las bandas independientes tratado en el primer capítulo, donde a pesar de tener influencias notables en su sonoridad, daban paso a la experimentación y sello de cada banda, razón por la cual se optó por escoger características notables de los temas de *The Smiths* y aplicarlos al contexto actual de los temas propuestos sin perder así la libertad creativa, dejando ciertos espacios que fueron experimentados en el estudio de grabación.



Las canciones creadas fueron el resultado de la experimentación, sensibilidad e influencias musicales del autor. A continuación se detallarán los nombres de los temas junto a su concepto y letra, además de los parámetros utilizados en el análisis del capítulo anterior, el mismo que incluye aspectos de instrumentación, forma y métrica.

3.2.2 Aplicación del análisis estético musical – sonoro a la creación artística

Creación del tema *Gurú Tropical*

El tema fue creado en una casa de campo en la localidad de Challuabamba ubicada a veinte minutos de la ciudad de Cuenca. La canción hace alusión al poder de sanación intrínseco de los árboles y el mundo vegetal en general, y habla acerca de cómo puede el ser humano alcanzar una fusión con las energías de la naturaleza para así lograr un cambio de conciencia a través de la naturaleza propia de su ser en comunicación con el entorno.

Tabla 15: Aplicación de análisis a la composición Gurú Tropical

Instrumentación	Batería, percusión menor, bajo, guitarra eléctrica, guitarra acústica, voces, sintetizador
Forma	A-B-B-C-A-B-B-C-D-C
Métrica	4/4
Pulso	174 bpm
Tempo	<i>Presto</i>
Tonalidad	Db

Fuente: Elaborado por el autor



Verde grisáceo
árbol tropical
con brazos que amarran el cielo
irradias tu aura
gurú transversal
dormirme en tus brazos
y en el cielo, sentir

Un cristal de tu energía
por mi mente atravesar
y en mi cuerpo se disparan
como un huracán denso

Distantes las almas
quieren volar
llegar al encuentro estelar
irradias tu aura
gurú tropical
morir en las fauces de tu cielo
y sentir...

Un cristal de tu energía
por mi cuerpo atravesar
y en mi mente se disparan
como un huracán denso

Tus rituales de tu energía
que mi cuerpo acarician
lentamente se disparan
como un huracán denso



Creación del tema *Los sueños ya no me aterran*

El segundo tema del sencillo fue creado entre un estudio casero y una casa de campo en la localidad de Challuabamba ubicada a veinte minutos de la ciudad de Cuenca. La canción guarda un mensaje de desprendimiento hacia los sueños irreales y apegos emocionales, para lograr el único fin de la existencia que es el aprendizaje y la libertad sin ataduras intelectuales.

Tabla 16: Aplicación de análisis a *Los sueños ya no me aterran*

Instrumentación	Batería, percusión menor, bajo, guitarra eléctrica, voces, sintetizador
Forma	A-B-B-A-B-B-A-C-D
Métrica	2/4
Pulso	76 bpm
Tempo	Andante
Tonalidad	E

Fuente: Elaborado por el autor



Vivir tras la celda
de un sueño que enferma
principios de alquimia abolir
el fin es existir...

Sin un fin
Existir
Es el fin

Caminar tras la sombra como un animal
de eterna libertad,
tal vez debería deconstruir
Pero no...

Existir
sin un fin
existir
con el fin
de fluir...

3.2.3 Músicos y personal de grabación

Luego del proceso de composición se procedió a buscar a las personas adecuadas para la ejecución y grabación del proyecto. Al principio se encontró como principal debilidad el hecho de no contar con recursos para contratar a músicos; sin embargo, a través de la colaboración entre bandas-uno de los métodos de trabajo que utilizan las bandas independientes- se logró encontrar personas dispuestas a colaborar y sobre todo que demuestren una correcta interpretación de su instrumento y manejo de equipos, afinidad con el género, buena relación personal y de trabajo, además de experiencia en grabación.

Entre las personas que colaboraron en el proyecto constan Diego Berrezueta en la batería y percusiones, quien además de asistir en la grabación y producción, es integrante de las bandas: La Madre Tirana, Zura y



Molicie; Paúl Correa como asistente de grabación y asistente de producción musical, es integrante de las bandas: Molicie y Zura; Tito Bravo quien colaboró en mezcla y mastering, es interprete y productor de varias de las agrupaciones más relevantes de la ciudad de la última década. Matías López y Diego Torres (de las agrupaciones Molicie e Ilaló) colaboraron también en la asistencia de grabación de baterías.

El autor del proyecto se encargó de la grabación de instrumentos como: guitarras, bajo, voces y teclados. Esa decisión podía presentar la desventaja de caer en la subjetividad del autor; sin embargo, presentaba las ventajas de que al ser el creador de las canciones en toda su estructura y forma conocía cada detalle, lo cual derivó en un trabajo íntimo pero siempre abierto a las sugerencias de los asistentes de la grabación.

3.2.4 Equipos de grabación

Para la grabación de estos dos temas, se utilizaron micrófonos, interfaz, cables, pedales y amplificadores proporcionados por el asistente de grabación, quien contaba con estos recursos ya instalados en su estudio, por lo que se evitó una inversión económica fuerte. Los instrumentos musicales fueron provistos por el compositor. Entre los principales equipos con los que se trabajó se encuentran:



Tabla 17. Equipos de grabación

Cantidad	Equipamiento
1	Macbook pro
1	Interfaz M-AUDIO Fast Track Ultra 8R
1	Interfaz Focusrite Scarlett 2i2
8	Pedestales
8	cables XLR
6	Cables de instrumento plug/Jack
	Micrófonos de Condensó: 1AKG (revisar modelo)
	1 Samson CL7
4	2 Shure PG 81
	Micrófonos Dinámicos
	3 Shure PG56
	1 Shure SM 57
	1 Shure SM 58
6	1 Shure PG52
1	Caja Directa (DI) Samson MD1
	Amplificadores
	*Fender Blues Junior III 15 watt (Válvulas)
2	*1 Jet City 333 (Válvulas)
	Pedales análogos
	1 Boss CS3-3 (Compression Sustainer)
	1 Electro Harmonix Stereo Memory Man with Harzai (Digital Delay)
	1 Nano Holy Grail (Reverb)
	1 Ibanez tube screamer (Overdrive)
	1 Zvex Fuzz Factory (Fuzz)
	1 Boss FZ3 (Fuzz)
	1 EarthQuaker Delivery Dispattech Master (Analog Delay)
8	1 Bubble Tone (Phaser, Flanger, Echo)
	Guitarras
	1 Fender Stratocaster American Estándar
	1 Gibson ES-335
3	1 Fender Acústica FA-100
1	Bajo Fender Jaguar (PJ)
	Batería Pearl Target
	1 caja Ludwig
	1 ride sabian sbr
	1 hi hat sabian
1	1 crash sabian
1	Teclado MIDI AKA MPK

Fuente: Elaborado por el autor

3.2.5 Postproducción

La postproducción, mezcla y masterización, como se mencionó anteriormente, estuvo a cargo de Tito Bravo en *Slam Studio*. En la mezcla se tuvo como objetivo el balance de instrumentos, desenmascarar sonidos, paneos y retoques finales con efectos que le den el carácter del sonido



buscado. Posteriormente al proceso de mezcla, el productor procedió a la etapa de masterización, finalizando así la producción de este material fonográfico.

Para aclarar estos conceptos, se tomó como referencia el trabajo de tesis de Mauro Samaniego (2016) *‘Más allá del control room de Abbey Road: Análisis técnico de la sonoridad de Los Beatles en su discografía entre 1966 y 1970 en el que se señala que:*

El ingeniero de post-producción se encarga de mezclar y masterizar el material grabado. La mezcla consiste en la manipulación del sonido previamente grabado para ajustar el volumen, agregar efectos y reducir o resaltar frecuencias (Study.com, s.f., p.3). La masterización es posterior a la mezcla y es el proceso final de la producción musical. Se dan toques finales de ecualización, efectos generales y una posible compresión. (Berklee, s.f., , como se citó en Samaniego, 2016, p.12)



4. Conclusiones y recomendaciones

4.1 Conclusiones

Después de haber realizado el análisis estético musical sonoro de la banda *The Smiths* y de haber extraído las características más notorias dentro de su estilo *indie rock*, se tomó como base dichos resultados que constituyeron patrones estilísticos de gran utilidad para el proceso de composición y producción musical de las dos canciones inéditas; obteniéndose así las siguientes conclusiones:

1. Es una característica muy recurrente, contar con un *riff* inicial o utilizar *fade in* al comienzo de las canciones; de manera similar, al final de las mismas se utiliza un *outro* (generalmente de mayor duración que la introducción) o un *fade out* para cerrar la canción.

2. La utilización de *breaks* entre las estrofas, previo a coros o posterior a ellos, permite que la canción tome un ligero descanso y genere sorpresa. La aparición del *break* será inmediata y fugaz y no podrá sobrepasar el número de compases de una estrofa o un coro.

3. La instrumentación básica para que una banda *indie* funcione, es la de un cuarteto de *rock*: batería, bajo, guitarra eléctrica y voz. Sin embargo, la utilización de nuevos instrumentos y elementos sonoros para cada canción, nos da la posibilidad de crear nuevas atmósferas y densidades, logrando así encontrar una diferenciación y un sonido propio. Entre las canciones analizadas de *The Smiths*, se puede encontrar la presencia de guitarras acústicas, efectos moduladores de tono y tempo, segundas voces, *sampling*, teclados y sintetizadores.

4. La sección rítmica está determinada por un pulso generalmente rápido (presto) y en un tempo de 4/4 donde el bombo marca los acentos en el tempo 1 y 3, mientras que el *hi hat* y *snare* tienen la libertad de subdividirse en corcheas, semicorcheas y tresillos.



5. El uso de segundas voces es fundamental para reforzar y dar soporte a la melodía, principalmente en coros. El recurso del *falsete* también es utilizado recurrentemente por cantantes masculinos con el fin de que puedan alcanzar timbres más altos, ampliando así su registro vocal y por ende las posibilidades melódicas.

6. La técnica de grabación *overdubbing*, donde se utilizan varios canales para crear la sensación de un ligero retardo fue fundamental para recrear el sonido que buscaba la banda. Actualmente, la utilización de *plugins* de efectos como *Reverbs* y *Delays* ayudan a crear una sonoridad y atmósfera envolvente.

7. La tecnología digital, definitivamente ayuda a emular técnicas de grabación analógicas. Tomando en cuenta la diferencia de costos, la tecnología digital es un beneficio para los artistas independientes.

4.2 Recomendaciones

1. Según la experiencia personal del autor, se recomienda contar con un análisis estético y de metodología de trabajo previo al proceso compositivo y de producción con el fin de conocer los patrones y el lenguaje musical y sonoro a utilizarse; sin embargo, se debe considerar que pueden haber decisiones que surjan dentro del estudio de grabación y del contexto, por lo que la experimentación y libertad creativa también son importantes en este proceso.

2. Es indispensable que las producciones musicales dentro del género *indie rock*, cuenten con un análisis estético musical-sonoro poder así determinar a dónde se quiere llegar con la producción; no obstante, los jóvenes artistas que no cuenten con los conocimientos especializados para realizarlo, pueden guiarse por un productor musical que tenga el criterio y experiencia dentro del género.



3. Al momento de definir el tempo de la canción, se recomienda probar el tema en diversas pulsaciones, determinando en dónde sonaría más sólida la estructura de la canción.

4. Es muy útil contrastar la tonalidad con su relativa, ya sea menor o mayor. De este modo se puede crear una nueva sensación.

5. Si bien efectos de dimensión como el *reverb* son muy comunes dentro del género, se debe considerar que su abuso podría oscurecer el timbre de una interpretación vocal.

6. No es necesario contar con grandes recursos económicos para lograr una producción exitosa; sin embargo, se debe contar con un exhaustivo trabajo en la composición y los arreglos, para posteriormente, reunir a un equipo de trabajo de músicos y técnicos que se adapten a la propuesta musical y sonora.



5. Fuentes consultadas

Bibliografía

- Adorno, T. (1983). *Teoría Estética*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- Adorno, T. (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Amores, J. (2016). *Producción In Situ: Diagnóstico de las prácticas de productores musicales en proyectos independientes realizados entre el 2015 y el primer semestre del 2016 en la ciudad de Quito*. (Tesis de tercer nivel, publicada). Universidad de las Américas. Quito.
- Andrade, P. y Molina, P. (2017). *Plan de posicionamiento en RRPP y marketing de sentidos para el CEIUC*. (Tesis de tercer nivel, publicada). Universidad de Cuenca. Cuenca.
- Ati, B. (2015). *Producción Musical y Sonido Carpe Diem*. (Tesis de tercer nivel, publicada). Universidad San Francisco de Quito. Quito.
- Barrie, N. y Ulanowsky, A. (s, f). *Harmony 1-4*. Berklee College of Music. Boston.
- Brackett, J. (2013). 'Hand in Glove' and the Development of The Smiths sound en *Dutch Journal of Music Theory*, 18, (2), 69-87.
- Brown, J. (2009). *Rick Rubin in the studio*. Toronto: ECW Press.
- Burgués, R. (s, f). *The Art of Music Production*. Londres: Omnibus.
- Escobar, F. (2015). *Historia de la música indie ecuatoriana: caso Mamá Vudú*. (Tesis de tercer nivel, publicada). Universidad Politécnica Salesiana Sede Quito. Quito.
- Fletcher, T. (2012). *A light that never goes out: The enduring saga of The Smiths*. Londres: Windmill Books.
- Fubini, E. (2001). *Estética de la Música*. Madrid: A. Machado libros, S.A.
- Goddard, S. (2013). *Songs that saved your life. The Art of The Smiths 1982-87*. Londres: Titán.
- Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte* (trad. Jem Cabanes). Barcelona: Seix Barral.
- Hegel, G. 1989 (v.or. 1842). *Lecciones sobre la estética* (trad. Alfredo Brotóns Muñoz). Madrid: Akal.



- Hernández, R et al; (2008). *Metodología de la Investigación*. México: Mc Graw Hill.
- Hesmondhalgh, D. (2010). *Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a popular music genre*. Recuperado de: www.tandfonline.com
- Hibbet, R. (2005). What is indie rock? en *Popular Music & Society*, 28, (1), 55-77.
- Holguín, P. (2008). *El problema de la objetividad y la subjetividad en la estética musical*. Recuperado de: www.sacom.com.ar
- Ibrahim, M. (s, f). *How to get started with songwriting*. Recuperado de: www.songwritingfever.com
- Jiménez, J. (1986). *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos.
- Kalogeropoulou, A. (2011). *Las redes sociales como un medio de promoción en el contexto de la industria de la música. El caso de la música independiente (indie)*. (Tesis de tercer nivel, publicada). Technological Educational Institute of Crete. Creta.
- Kant, E. (v.or. 1790). *Crítica de la facultad de juzgar* (trad. Pablo Oyarzún). Caracas: Monte Ávila.
- Melvin, R. (2009). *The Songsculptor Method. Secret Songwriter Tips and Techniques*. Recuperado de: www.songsculptor.com
- Moorefield, V. (2005). *The Producer as Composer*. Boston: The MIT Press.
- Nietzsche, F. (1981). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza.
- Oliveras, E. (2006). *Estética, la cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel Filosofía.
- Ortiz, J. (2004). *La problemática del análisis en la música contemporánea*. Mesa redonda organizada por el instituto "Carlos Vega" el 12 de Junio en el IUNA.
- Rocha, R. (2014). *A 30 años del disco debut de los Smiths*. Recuperado de: <http://www.indiehoj.com/>
- Rumsey, F., y Mc Cormick, T. (1994). *Introducción al Sonido y la Grabación*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión Española.
- Samaniego, M. (2016). *Más allá del Control Room de Abbey Road: Análisis Técnico de la sonoridad de los Beatles en su Discografía entre 1966 y*



1970. (Tesis de tercer nivel, publicada). Universidad de las Américas. Quito.

Servellón, E. (2006). *Estética*. Recuperado de: www.redmusical.org

Tagg, P. (2015). Analysing popular music: theory, method and practice en *Popular Music*, 2, 37-65.

Vaca, D. (2016). *Desarrollo, Análisis e Implementación Acústica De Un Estudio De Grabación Casero ante un Estudio de Grabación Profesional*. (Tesis de tercer nivel, publicada). Universidad de las Américas. Quito.

Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.

Velásquez, J. (2012). *Producción discográfica 120 horas - CINEROSE*. (Tesis de tercer nivel, publicada). Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

Weber, S et al; (2015). *Music Production Degree Handbook*. Boston, Berklee College of Music. Boston.

Wendel, E. (2008). New Potentials for “Independent” Music. Social Networks, Old and New, and the Ongoing Struggles to Reshape the Music Industry. *Hobart and William Smith Colleges*. Massachusetts.

Zamacois, J. (1990). *Temas de Estética e Historia de la Música*. Barcelona: Editorial Labor.

Discografía

The Smiths. (1984). *The Smiths*. Rough Trade, Sire.

The Smiths. (1984). *Hatful of Hollow*. Rough Trade, Sire.

The Smiths. (1985). *Meat is Murder*. Rough Trade, Sire.

The Smiths. (1986). *The Queen Is Dead*. Rough Trade, Sire.

Videografía

González, E. (2015). *Producción musical y su efecto en la composición*. Online Courses. www.coursera.org. Berklee College of music.

Pattison, P. (2015). *Songwriting*. Online Courses. www.coursera.org. Berklee College of music.

Stearns, L. (2015). *Introducción a la producción musical*. Online Courses. www.coursera.org. Berklee College of music.



6. Anexos

6.1 Registro fonográfico de un *single* con dos canciones inéditas del género *indie rock*

(Ver CD adjunto)



6.2 Entrevista a experto en el tema

Entrevistado: Tito Bravo (Baterista y productor Musical)

Entrevistador: Pedro Andrade

¿Qué aspectos se deben tener en cuenta en el primer acercamiento con la banda previo a realizar una producción musical?

En mi caso al ser baterista, me fijo en la batería, si el baterista es cuadrado y tiene buen pegue, va a ser una buena grabación, algunos bateristas no están acostumbrados a trabajar con metrónomo, lo cual complicaría el trabajo de grabación. En el caso de guitarristas, bajistas o cuerdas en general me fijo qué tan buenos son modulando los equipos que tienen o sacándoles el sonido a sus pedales o efectos, porque muchas veces no depende del equipo que tienes sino cómo lo sabes utilizar.

¿De qué manera deberían ser tratados los aspectos tanto musicales y sonoros para lograr una correcta producción musical de determinada banda? ¿Hasta qué punto puede influir el criterio del productor?

La banda debe conocer el trabajo que ha realizado el productor y llegar a un acuerdo para encontrar el punto medio entre la esencia de la banda y las sugerencias que tiene el productor, donde se dé una conjugación de los dos espacios. Ha habido casos en que la banda se empeña en sonar de tal manera pero no es lo adecuado para un todo, por ende el productor debe ser abierto pero a la vez exigente puesto que su nombre se verá plasmado en el trabajo. Abrirse al diálogo y que las decisiones sean accesibles a los dos bandos.

¿Según tu experiencia como productor en que ámbito musical de las canciones has intervenido más: en armonía, melodía, timbre o instrumentación?

En mi caso al ser músico empírico, he estudiado guitarra, batería y canto de



forma autodidacta; sin embargo, considero que gracias al desarrollo del oído he logrado desarrollarme como músico y productor. Considero que la parte de instrumentación es en donde más influyo. Al ser un productor con influencia del *rock* me gusta que la banda tenga fuerza, *punch*, que el baterista le pegue fuerte para sacar el sonido propio de la caja o platos.

¿Piensas que mantener una filosofía o estética del género mejora los procesos creativos?, ¿Cómo asociarías estos conceptos con el indie rock?

Muchas veces estancarse en un género te limita, he escuchado desde metal extremo hasta *hip-hop* y jazz. El cerrarte te estanca creativamente, lo ideal es experimentar sonidos y matices. El *indie* al ser un género que presenta una estructura simple pero al ser bastante melódico hay que encontrar arreglos que muchas veces son difíciles de lograr, hay veces que un arreglo “jazzero” o “roquero” encaja bien en determinada parte. Un ejemplo es un experimento que hice con un cantante que su voz encajaría dentro del *indie pop*, sin embargo le hice sacar un grito, no gutural, pero sí de adentro para que le de fuerza a la canción y quedó muy bien.

¿Qué lineamientos sigues conjuntamente con la banda en cuanto a selección de micrófonos, equipamiento y ambientación para lograr el sonido deseado?

Eso depende de los recursos con los que se cuente, yo manejo un set de micrófonos decentes: paquete de *Shure*: el *beta 52*, *sm 57*, un *Blue – baby bottle* y un juego de *Audix*. Lo importante es lograr una óptima grabación con los recursos que se tienen. En mi caso para amplificadores de guitarra no he encontrado mejor que el *sm57*, sin embargo me gustaría probar con otros, siempre en base al presupuesto ir experimentando. Buscar lo adecuado para el sonido con los recursos que tengas. En algunas ocasiones he tenido que utilizar un amplificador pequeño *Behringer*, para lograr un sonido “*low profile*”.

¿Dentro del proceso de post- producción, que criterio manejas para la mezcla



dentro del género indie? Podrías comentarnos a breves rasgos sobre los parámetros de ecualización, compresión y efectos dinámicos.

Todo lo que he logrado ha sido a través de oído, y siempre depende de lo que necesite la canción. Al ser un productor de *rock*, me gusta que las vibraciones de las frecuencias graves tengan presencia y fuerza, ya que muchas veces dichas frecuencias no se escuchan sino se sienten. En base a este criterio siempre busco definición en el bombo, lo que se conoce como: “click” que oscila entre los 2k-3k. En cuanto a guitarras me gusta que se definan y sean bastante brillosas pero no estridentes, además hago cortes de graves mínimos ya que se puede perder el peso en un amplificador de tubos por ejemplo. En cuanto a efectos utilizar un *delay* sutilmente y no abusar de los recursos ya que es sencillo hacer sonar bien en estudio pero la banda en vivo suena distinto, por eso es importante mantener una coherencia con el sonido de estudio y en vivo. Los efectos también permiten experimentar espontáneamente en el momento de la mezcla pero, como dije antes, no exagerar. En general utilizar la ecualización, compresión y efectos según la necesidad de la canción.

Recomendación final para los jóvenes que pretenden realizar sus propias producciones musicales.

Hay un montón de conceptos con los que se puede experimentar en la mezcla o *master* sin embargo no hay que sobrevalorar nada, las cosas que suenan bien desde un principio como se grabaron, sonarán bien en todo el proceso, por eso es importante hacer bien las cosas desde la grabación.

*Si es que se tiene un buen trabajo se puede hacer una buena mezcla, un buen master.

*No abusar de la tecnología.

*Experimentar con escuchar distintos tipos de música.

*Ser constante, mejorar tus mezclas

*Dar tiempo a que el oído descanse entre la mezcla, pues esto nos dará una mejor claridad.